

Spatialités littéraires et filmiques francophones

**Françoise Naudillon
Mbaye Diouf**

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

SPATIALITÉS LITTÉRAIRES ET FILMIQUES FRANCOPHONES : NOUVELLES PERSPECTIVES

SOUS LA DIRECTION DE
FRANÇOISE NAUDILLON
ET MBAYE DIOUF

MÉMOIRE
D'ENCRER 

SPATIALITÉS LITTÉRAIRES ET FILMIQUES FRANCOPHONES : NOUVELLES PERSPECTIVES

Sous la direction de
Françoise Naudillon et Mbaye Diouf

MÉMOIRE D'ENCRIER

Mémoire d'encrier reconnaît l'aide financière
du Gouvernement du Canada
par l'entremise du Conseil des Arts du Canada,
du Fonds du livre du Canada
et du Gouvernement du Québec
par le Programme de crédit d'impôt pour l'édition
de livres, Gestion Sodec.

Dépôt légal : 2^e trimestre 2018
© 2018 Éditions Mémoire d'encrier inc.
Tous droits réservés

ISBN 978-2-89712-544-8 (Papier)
ISBN 978-2-89712-546-2 (PDF)
ISBN 978-2-89712-545-5 (ePub)
PQ145.6.S45S62 2018 840.9'32 C2017-942781-4

Mise en page : Pauline Gilbert
Couverture : Étienne Bienvenu

MÉMOIRE D'ENCRIER

1260, rue Bélanger, bur. 201, • Montréal • Québec • H2S 1H9
Tél. : 514 989 1491
info@memoiredencrier.com • www.memoiredencrier.com

Fabrication du ePub : Stéphane Cormier

remerciements

Cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, avec la contribution financière de L'Agence universitaire de la francophonie, de la Faculté des Arts et du Département de langue et littératures françaises de l'Université McGill, de l'Université Concordia, de Dean of Arts Development Fund, du Ministère des Affaires intergouvernementales et de la Francophonie canadienne et du Ministère de la Culture et des Communications.

introduction

de l'espace du texte au texte de l'espace

Françoise Naudillon (Université Concordia)

Mbaye Diouf (Université McGill)

L'étude de l'espace en tant que tel dans les littératures et cinémas francophones du Sud est relativement récente et porte généralement sur la vérification de la conformité des références géographiques, la justesse géo-historique des événements narrés ou encore sur les thèmes littéraires reliés aux espaces francophones désignés. Si l'on ne considère par exemple que le champ africain, cet important travail de localisation et de signification des espaces romanesques et filmiques occupe depuis une trentaine d'années les travaux de plusieurs chercheurs tels que Mohamadou Kane (1982), Florence Paravy (1999), Ursula Baumgardt (2009), Christiane Albert (2011) et plus récemment Sada Niang (2014). Leurs études privilégient les signifiés des lieux textuels et filmiques en montrant le statut social des personnages, les signes particuliers de leurs lieux d'origine, les implications politiques et économiques de leur habitat. De manière générale, ces études ne s'arrêtent qu'accessoirement sur les procédés textuels et les énonciations verbales qui reconstruisent de nouveaux sens sur ces mêmes lieux. Après l'étude de Georice Berthin Madebe sur les « figures subjectives de l'espace » (2011), la seule tentative d'analyse systématique d'un corpus textuel africain sous l'angle discursif est l'œuvre de Pierre Gomez (2013) qui, au demeurant, limite son travail à la seule littérature anglophone gambienne.

spatialités et imaginaires

Un élargissement des frontières herméneutiques de la spatialité littéraire et cinématographique en francophonie constitue donc un important et nécessaire moment de réflexion que les études réunies dans ce volume voulaient marquer. Il s'agit, d'une part, d'évaluer les productions francophones à l'aune de ce nouveau concept de

« géocritique » qui ambitionne de croiser sous de nouveaux auspices le lieu fictionnel et son pendant référentiel, et, d'autre part, d'élargir la réflexion sur les inscriptions spatiales francophones à la lumière des indicateurs manifestés dans et par l'articulation du local au global ainsi que les implications géopolitiques du fait migratoire contemporain.

En somme, il s'agit de savoir en quoi l'espace référentiel habituel se dissout dans un imaginaire de l'espace qui – et souvent de manière imperceptible – en défait les codes classiques et les fonctions consacrées. En quoi l'urbanité littéraire et filmique africaine, maghrébine ou antillaise transforme le décor anomique habituel en une véritable architexture de paroles et d'images? Contrairement à sa réputation de zone de conflits tribaux, la géographie rurale africaine n'est-elle pas l'espace ouvert de reconfiguration des États et de leur rapport au monde? L'immigration clandestine en Europe ou en Amérique, surmédiatisée aujourd'hui sous l'angle de la quête d'une nouvelle terre promise, n'indique-t-elle pas plutôt une transition historique vers un nouvel humanisme transnational? L'espace européen lui-même n'est-il pas convoité, habité, découvert différemment par ses nouveaux citoyens?

Les contributeurs du volume apportent des réponses circonstanciées à ces questions en étudiant des corpus textuels et filmiques très divers. Les œuvres de romanciers et de réalisateurs provenant de pays aussi différents que le Maroc, Haïti, le Sénégal, l'Île Maurice, le Togo, la Tunisie, le Mali, la Côte d'Ivoire et l'Algérie, permettent de saisir les conditions de validation, de nuance et d'évaluation des thèses géocritiques en contexte francophone. Les théories de Bertrand Westphal, notamment dans *La géocritique mode d'emploi* (2000), *Littérature et espaces* (2003) et *La géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), constituent un point de départ important de la réflexion. Les textes et les films francophones véhiculent bien un « imaginaire cartographique » (Westphal, 2007 : 115), celui-ci s'énonce à partir de leurs configurations spécifiques, de leurs lois génétiques examinées au cas par cas, des discours sur le monde actuel qu'ils contribuent à la fois à reproduire et à déplacer.

L'imaginaire littéraire et cinématographique francophone est ainsi la première sphère où se déploie la signifiante spatiale car « l'espace – et le monde qui se déploie en lui – sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot, d'un imaginaire » (Westphal, 2007 : 11). L'univers francophone et mondial de cet imaginaire découvre des réseaux narratifs complexes, de nouveaux accès aux langages du lieu, des plans cinématographiques inusités, des mélanges lexicaux particuliers qui, tous, contribuent à « habiter », à « filmer » et à « fabuler » autrement

les lieux désignés dans le texte ou montrés à l'écran. Quels que soient la précision et les artifices employés pour décrire ces lieux, ils prennent forme dans une « représentation orchestrée » (Westphal, 2007 : 275), autrement dit dans un simulacre de réel qui les distancie de leur référent géographique tout en les y ramenant.

Dans les scénarios diégétiques, la « perspective westphalienne » ne se conçoit pas en termes de mesure de distances physiques ou de rapport primaire à celles-ci, elle désigne plutôt les postures énonciatives des personnages dans leur relation à leur environnement, au monde et finalement à eux-mêmes. À l'intérieur même du mouvement de cette énonciation, le lieu nommé, aspiré ou vécu se donne à lire à travers de multiples « oscillations référentielles » (165) pour assumer une variété de sens et de modes d'expression de ces sens. Le lieu littéraire ou filmique n'est alors plus banalement réduit à des fonctions subalternes d'arrière-plan, de décor anodin ou de simple surface descriptive, mais bien de médiateur textuel producteur de paroles et de significations. Et comme le souligne Roudaut, « [l]a description recrée le lieu nommé, au même titre qu'une peinture; ce n'est donc pas la fidélité à ce que couvre topographiquement le nom qui importe, mais l'organisation du texte » (Jean Roudaut, 1990 : 23).

géocritique des espaces pluriels

Dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome (2003), par exemple, la topographie entière de l'île de Niodior prend les contours d'un terrain de football dans l'esprit du jeune personnage principal Madické. Elle ne correspond pas à la bourgade côtière de la « Petite côte » sénégalaise, mais devient le lieu d'éclosion des longs monologues intérieurs qui structurent les rêves d'Europe du jeune footballeur. Le « je » de Madické n'est pas celui d'un jeune prédestiné au métier de la pêche – comme la plupart de ses camarades – mais bien l'énonciation subjective d'une projection vers l'ailleurs qui affecte la narration romanesque en diluant les limites géographiques du village nommé dans une cartographie rectangulaire qui reprend les dimensions communes d'un terrain de football. Le rectangle renvoie ici à l'île rêvée, à l'évasion d'un territoire fermé, à l'urgence de liberté. Il vient en contrepoint du carré (l'administration corrompue, la bourgeoisie conservatrice, la gérontocratie insulaire) pour narrer cette façon « autre » d'habiter l'île. Les dialogues dans *Le ventre de l'Atlantique* sont autant de tentatives de rectification de la topographie réelle de l'île de Niodior. L'échange verbal récurrent entre un jeune footballeur de l'île rêvant d'Europe et sa sœur demeurant à Paris dépasse le seul sujet de l'immigration : il porte en priorité sur le projet de réaménagement du village et le désir d'en modifier l'infrastructure sociale.

La géocritique de l'espace dans ce roman, comme dans d'autres romans de la même auteure (*Kétala*, *Celles qui attendent*, *Impossible de*

grandir), conduit donc à une réévaluation sémiotique et « polysensorielle » de tous les ordres de discours qui y sont rattachés : la volubilité subite de certains personnages dans les dialogues et les silences prolongés des autres, les déplacements routiniers des uns et la sédentarité des autres, les monologues énigmatiques d'inconnus et les descriptions systématiques de certains lieux. Cela indique que les espaces figurés sont habités symboliquement dans les narrations, les descriptions et les dialogues. Le quartier, le champ, l'île ou la ville portent de nouvelles fonctions textuelles que la géocritique permet de relever et d'analyser. Ce faisant, elle aide non seulement à déconstruire une vision monolithique longtemps rattachée à l'espace textuel africain et au texte féminin en particulier (espace textuel = lieu d'effacement ou lieu d'enfantement) mais donne aussi accès aux nouvelles modalités de l'écrit relevant de ce « mot-motage » dont parle Fatou Diome, ce « mot-motage » qui est aux sources mêmes de l'hétérogénéité narrative, de la nuance, la modalisation, la personnalisation et la fabulation. L'espace nommé devenant simultanément créateur d'histoires et espace de « traversées et de langages¹ ».

Regroupés en trois chapitres, les articles réunis ici analysent ces différentes configurations de l'espace dans les écrits comme dans les films produits par une variété d'auteurs et de réalisateurs francophones.

géo-cinétiques

Le premier chapitre du volume porte sur la figuration des lieux cinématographiques, autrement dit leurs « géo-cinétiques ». **Sihem Sidahoui** y analyse les images de Bizerte dans le cinéma maghrébin et singulièrement du réalisateur tunisien Jilani Saadi. Ce dernier est de ces réalisateurs qui redécouvrent chaque jour un nouveau visage de cette « ville fantasmée ». Dans des films comme *Bidoun* (2012), *Bidoun 2* (2014) et *Khorma* (2013), la caméra de Saadi scrute Bizerte comme un corps vivant, aux places publiques grouillant de personnages désocialisés, à la Médina éclectique et aux ruelles étroites. Entre travellings successifs, plans lents de plongée et positions en disjonction, l'auteure montre en quoi les films de Jilani Saadi portent un regard moderne sur une ville ancienne, mais empreint d'une véritable esthétique de l'immersion.

Obed Nkunzimana analyse de son côté les signes topographiques du film *Un été à la Goulette* de Férid Boughédir à la lumière des notions de « non-lieu » et de « géographie parallèle » développées par Michel Butor. La Goulette est un lieu de transgression des codes sociaux, de séparation confessionnelle, de retournement de sacrements religieux comme le mariage, tous symboliquement incarnés dans des territoires juxtaposés mais concurrents. L'auteur montre comment tout

le travail cinématographique de Boughédir consiste en une mise en évidence subtile et tragicomique d'une ville tunisienne « tout en contrastes », continuellement écartelée entre passé et présent, sacré et profane, jeunes et vieux, féminin et masculin.

Quant à **Sada Niang**, il analyse la temporalité particulière du film *Tey (Aujourd'hui)* du réalisateur sénégalais Alain Gomis à travers une juxtaposition surprenante des espaces urbains. « Échappée métaphysique sur le destin de l'homme et son impuissance devant une fin inéluctable », *Tey* est une variation sur le lieu natal devenu zone de transit vers l'au-delà. Les gros plans répétitifs et sous différents angles sur le personnage principal et ses pérégrinations dans les rues grouillantes de la banlieue dakaroise trouvent leur meilleure expression esthétique dans l'image discontinue de sa marche, le balayage fragmenté des rues et ruelles, le rythme saccadé des scènes de vie environnantes et la bande sonore vertigineuse du film. Niang en conclut que *Tey* est un « film de l'entre-deux », le premier long métrage africain qui fictionnalise de manière aussi poussée la « dialectique immédiate » du lieu et de la temporalité pour montrer dans un même mouvement la densité et la fragilité de la vie.

Pour clore ce chapitre, **Whitney Bevill** se penche sur un épisode douloureux de la communauté algérienne de Paris relatif aux violents événements d'octobre 1961 et revisité dans l'excellent documentaire de Yasmina Adi, *Ici on noie les Algériens* (2011). En exploitant les archives audiovisuelles du Paris de l'époque et du drame, Adi dévoile une face *intramuros* méconnue de la Ville lumière, accentuée par des techniques de montage qui superposent des voix radiophoniques à des images photographiques réelles, mettent en parallèle des propos antisémites et des propos racistes, déambulent la caméra sur les lieux historiques de Paris. L'auteure montre comment Adi réussit à reconstruire une cartographie racialisée de Paris qui jure avec l'homogénéité patrimoniale de la ville et oppose un Paris des manifestants algériens et des répressions policières au Paris touristique.

géo-graphies créoles

Le deuxième chapitre porte sur « les géo-graphies créoles » et s'ouvre sur un texte de **Mouhamadou Cissé** qui montre comment la mémoire littéraire haïtienne se rattache à un territoire multifocal qui étale les différentes « histoires » d'Haïti depuis son indépendance. L'auteur souligne que dans les textes d'auteurs emblématiques comme Maryse Condé, Évelyn Trouillot et Dany Laferrière, Haïti apparaît comme un espace pluriel, étrangement secret mais profondément humain, qui résiste à la vision anomique commune qui lui est généralement rattachée tout comme aux menaces (sur)naturelles qui remplissent ses légendes urbaines. L'auteur montre que des textes émergent une Haïti

résiliente rétive à toute saisie monolithique et lieu de tous les passages, c'est-à-dire de tous les possibles.

Morgan Faulkner étudie de son côté l'esthétique de l'espace dans le premier roman de l'écrivain haïtien Frankétienne en portant une attention particulière aux procédés métatextuels de fictionnalisation de l'espace haïtien. L'auteure montre comment, à travers des géographies explicites, une série d'énumérations et de comparaisons ainsi que l'usage de la métaphore, les configurations référentielles de l'espace public de Port-au-Prince restent étroitement reliées aux espaces intimes des personnages. Ce constat porte l'auteure à nuancer la portée des thèses géocritiques sur le roman de Frankétienne. L'effet romanesque de la référence à Haïti découvre en effet un « lieu écrasant », un *Mûr à crever* mis en symétrie avec la contiguïté intérieure ressentie par des personnages caractérisés par la mobilité, la vacuité et la désillusion.

Srilita Ravi analyse pour sa part les liens qu'entretiennent les lieux textuels mauriciens avec l'histoire et la mémoire des cultures indo-océanes. En limitant sa problématique à l'œuvre d'Ananda Devi, Ravi montre comment l'auteure d'*Indian Tango* (2007) associe les traces mémorielles de l'esclavage et de l'engagisme à une urbanité indienne postcoloniale. L'écriture de la mémoire s'ancre alors dans un espace transnational qui ramène l'Inde au cœur des préoccupations littéraires et identitaires mauriciennes. L'auteure montre comment les mégapoles indiennes comme New Dehli et Jaipur, les rites de passage dans le Gange comme le *Samâdhi*, les monuments historiques comme le *Qutub Minar* deviennent autant de « lieux emblématiques » d'une nouvelle réflexion sur le Même et les Autres qui occupe le sujet indo-océanien postcolonial.

géo-graphies africaines

Le troisième chapitre porte sur « les géo-graphies africaines » et commence par un article de **Josias Semujanga** qui considère le texte africain postcolonial comme une corrélation d'espaces multifonctionnels – espaces géographique, artistique et transculturel. À travers les romans de Tierno Monénembo, Abdourahman Waberi et Abdulrazak Gurnah, l'auteur montre comment les représentations territoriales des écrivains africains s'encodent dans des processus créatifs qui génèrent leurs propres lois de verbalisation et d'historisation. *Aux États-Unis d'Afrique* de Waberi ne se lit alors pleinement que dans une mise en abîme de l'écrivain rédigeant un script des identités poreuses, un architexte des passages transfrontaliers et un omnipotent des histoires défaites. Quant au *Roi de Kahel* de Monenembo, il trouve sa plus grande expression dans la transgénéricité et la transculturalité. L'auteur en conclut que la question de la spatialité littéraire en contexte postcolonial procède

essentiellement d'un enjeu de langage et de fabulation.

Vincent Simédoh élargit dans son article les perspectives herméneutiques de l'espace médiatisé par le texte littéraire en le posant comme un paradigme de réflexion sur la situation particulière au monde du sujet francophone postcolonial. Déterminé par la relation historique de son continent d'origine à la France, le sujet africain postcolonial, tel qu'il apparaît chez les romanciers africains contemporains comme Sami Tchak, Alain Mabanckou et Fatou Diome, est un « sujet de la traversée » dont les déplacements incessants créent les micro-espaces à l'intérieur des métropoles africaines ou françaises. Les personnages romanesques de Diome par exemple circonscrivent fortement leur habitat urbain en substituant l'hétérogénéité relationnelle de la ville à son identité trompeusement homogène.

Désiré Nyela étudie de son côté l'écriture de l'espace dans le polar africain. Si, à l'instar des autres métropoles du monde comme Paris, Londres et New York, les métropoles africaines colportent quotidiennement leurs lots d'intrigues violentes, de manigances dangereuses, d'autorités cupides et de mafias criminelles, les romans africains qui en rendent compte redessinent fortement les cadres urbains de leurs scènes d'action. L'auteur souligne que le Cap, Libreville, Dakar, Cotonou en sont des exemples significatifs à travers les polars de Roger Smith, Janis Otsiemi, Abasse Ndione et Florent Couao-Zotti. Chez ces polaristes, la ville africaine est « reconfigurée de dynamiques transgressives » qui modifient ses fonctions habituelles et requalifient les relations interpersonnelles autour du motif de l'enquête.

Kodjo Attikpoé suggère quant à lui une nouvelle lecture des romans de Sami Tchak orientée vers l'inscription transculturelle de la territorialité littéraire. Parce que Tchak se dit « auteur de la postcolonie », sa spatialité romanesque s'annonce vigoureusement sans frontières, débordant les limites du continent africain pour s'étendre dans l'espace sud-américain. Selon Attikpoé, c'est dans ce « saut territorial » que le romancier se fait le plus profondément descripteur. Descripteur des rues de Bogota et de Mexico, peintre de quartiers comme El Paraíso, Eldorado, San Angèl, Tepito, pour mieux faire resurgir dans les mémoires éplorées leur histoire douloureuse. Car il s'agit bien de quartiers habités par des personnages singuliers, désarticulés ou blasés, mais résolument portés par le désir inébranlable d'y vivre.

Enfin, **Lamia Mecheri** revisite la mythique ville algérienne de Cyrtha, ses labyrinthes objets de mille légendes urbaines, ses orthographes multiples, ses corrélations antiques et espagnoles, ses repossessions arabes. Ce sont autant de facteurs qui font de cette ville un véritable *topos* géocritique. Mecheri étudie ces problématiques

cyrthiennes dans les représentations romanesques de Salim Bachi. Elle montre comment, à travers la réinscription de motifs anciens reliés à l'histoire de la vieille ville, Bachi recrée une Cyrtha de fiction unique, articulée à l'actualité conflictuelle algérienne mais surtout brillante de ses « multiples lisibilités ».

bibliographie

- ALBERT, Christiane *et al.* (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011.
- BAUMGARD, Ursula, « L'espace en littérature orale africaine », *Cahiers de littérature orale*, n° 65, 2009, 111-132.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- GOMEZ, Pierre, *Territoire, mythe, représentation dans la littérature gambienne. Une méthode géocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.
- MADEBE, Georice Berthin, *Spatialité énonciative. Des milieux physiques aux figures subjectives de l'espace littéraire subsaharien*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- NIANG, Sada, *Nationalist African Cinema : Legacy and Transformations*, Lanham (MD), Lexington Books, 2014.
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ROUDAUT, Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Juliette Vion-Dury et Jean-Marie Grassin (dir.), *Littératures et espaces, Actes du XX^e Congrès de la S.F.L.G.C.*, Limoges, Pulim, 2003.
- *La géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2000.

1 Mbaye Diouf (dir.), « Sémiotiques du texte francophone migrant. Traversées et langages », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, n° 1, 2016.

métamorphose de bizerte

**entre esthétique et politique dans le cinéma de jilani
saadi**

Sihem Sidaoui

Université de La Manouba, Tunisie

résumé

Jilani Saadi est un réalisateur tunisien dont la ville natale (Bizerte) est une source d'inspiration permanente. Loin d'une représentation référentielle, sa caméra offre une image hétérogène de la ville, à la fois fantasmée et réaliste. Sa médiation poétique est marquante dès *Khorma* (2003); un univers fait de jeux sur la mémoire collective, de mélange entre espace réel et espace rêvé avec, toujours sous-jacent, un regard critique. À partir de janvier 2011, le cinéaste entame un cinéma expérimental. Le questionnement de sa propre pratique, dans *Bidoun 2* (2014) transfigure sa perception de l'espace qui passe du trop-plein au vide.

Mots clés : cinéma tunisien, géocritique, déterritorialisation, hétérogène, immersion, reterritorialisation.

abstract

Jilani Saadi is a Tunisian director whose hometown (Bizerte) is a permanent source of inspiration. Far from a referential representation, his camera offers a heterogeneous image of the city, both fantasized and realistic. His poetic mediation is noteworthy from *Khorma* (2003); a universe made up of games on the collective memory, a mixture of real space and dream space with an underlying critical eye. Since January 2011, the filmmaker has launched an experimental cinema. The questioning of his own practice in *Bidoun 2* (2014) transfigures his perception of space from overflow to emptiness.

Key words : Tunisian cinema, geocritical, deterritorialization,

heterogeneous, immersion, reterritorialization.

Jilani Saadi est un réalisateur tunisien dont la ville natale (Bizerte) est la source d'inspiration permanente, voire une sorte de schème obsédant de son imaginaire. Loin d'une représentation ethnographique et référentielle, sa caméra offre une image fantasmée de la ville. La médiation poétique de la ville est marquante dès son premier long métrage *Khorma* (2003), un univers fait de jeux sur la mémoire collective, de mélange entre espace réel et espace rêvé avec, toujours sous-jacent, un regard critique.

Espace de prédilection du cinéaste, Bizerte figure dans la majorité de ses films. Bien plus qu'un décor ou une scène, la ville avec ses détours, routes, ruelles, mer, forêts, grottes, pèse comme un actant essentiel. Je propose d'étudier l'évolution de la perception de la ville de Bizerte en mobilisant le premier long métrage du cinéaste intitulé *Khorma* (*La bêtise*, 2003) et le dernier long métrage distribué : *Bidoun 2* (2014) où figure une nouvelle manière d'appréhender l'espace. Ce film a été préparé par le court métrage expérimental *Bidoun* où nous sommes face à une ville fantôme.

Dans *Bidoun* (2012), Bizerte est vidée de ses habitants et de ses bruits, des travellings l'envahissent et la traversent. Nous plongeons dans ses routes et ruelles, accompagnés d'une musique hypnotique, comme dans les entrailles d'un corps humain. Le questionnement de sa propre pratique à la suite d'un bouleversement historique radicalise ce qui, dans sa cinématographie, est plus de l'ordre de la rêverie que de la représentation typique. Le dernier film, *Bidoun 2* (2014), est de bout en bout rêverie, songe, mirage...

Comment lire l'impact du politique sur cette nouvelle manière de concevoir et de filmer la ville chez Jilani Saadi? En quoi le politique métamorphose-t-il son esthétique de la ville?

du scénario, lieu du conte, à la fiction minimaliste, espace du mouvement

Khorma raconte l'histoire du personnage éponyme, sorte de fou du village, valet d'un maître spirituel dont le commerce est la mort et les mariages. Vieillissant, il s'embrouille et annonce la mort d'une femme au lieu du mariage de sa fille. À partir de ce moment, les rapports de force s'inversent et c'est le disciple, simple d'esprit, qui s'empare de la place du père pour devenir maître des lieux de la vieille ville, lieu éminemment ritualisé. Tout se passe bien jusqu'à ce que le personnage, rêveur avant d'occuper la place qu'il occupe, sorte des attentes du groupe et se retrouve à son tour délogé de son pouvoir et chassé des lieux après avoir subi une sorte de châtiment christique.

Dans les derniers plans du film, nous le voyons quitter le lieu labyrinthique de la Médina. Les ruelles étroites où la proximité des corps est conditionnée par l'architecture urbaine traditionnelle de la Médina sont laissées derrière lui. Ainsi raconté, le scénario présente bien un début, un nœud, un dénouement et des transformations à la suite des éléments perturbateurs. En effet, nous sommes bien dans l'univers du conte au sens benjaminien² avec des narrateurs au sein même du film et une communauté qui écoute et réagit à son tour. Exemple : la séquence où se décide la promotion de Khorma en maître à la place de Bou-Galb devant la mosquée, lieu communautaire par excellence, ainsi que celle où se décide sa destitution, toujours par la communauté à la fin du film où nous les voyons arriver massivement, en plan général puis en plans frontaux comme un seul corps, pour rétablir la justice du groupe.

Autre élément renforçant l'idée de groupe qui régit les règles du lieu, la bande-son du film, souvent intradiégétique, liée aux chants populaires et traditionnels des mariages ou à celui du Coran psalmodié au cimetière le jour du *Moussem* (Fête des morts), autre lieu du rite régi par le communautaire. Psalmodies, chants et danses collectifs introduisant la choralité sont à opposer à la voix de Khorma chantant Abdelhalim sur les terrasses de manière solitaire.

Khorma, titre du film, reprend donc le nom d'un personnage de conte qui vit une aventure, une histoire sans restes, l'histoire d'un caractère au sens classique du terme. À cet égard, l'évolution vers le deuxième titre, *Bidoun 2*, qui signifie « sans » ou « bidon », est très significative.

Dans *Bidoun 2*³, nous n'avons effectivement pas affaire à des personnages typiques mais à des figures qui errent, traversent l'espace de la ville sans suivre l'itinéraire réglé et ritualisé de la vieille ville de Bizerte tel qu'il est configuré dans le premier film. Dans ce film de 2014, nous sommes toujours dans la même ville mais nous sortons des lieux urbains vers des routes désertes, la mer, la forêt, nous ne voyons plus la Médina qui d'ailleurs, en langue arabe, signifie ville. Le scénario se minimalise, la caméra ne semble pas raconter une histoire mais enregistrer des moments de déambulations vécus par Abdou, Aida et un curieux vieillard, avec quelques événements-accidents ponctuant ces mouvements, trajectoires sans but. Leurs routes se rencontrent par hasard mais ni nœuds ni dénouements ne sont perceptibles. Il y a des gestes de violences fulgurants pouvant être assimilés à des événements, mais filmés de sorte qu'ils passent inaperçus en deux trois plans d'une durée plutôt brève : le viol d'une ancienne maîtresse, l'accident, moment de rencontre des jeunes avec ce vieillard en peignoir violet, personnage sur lequel s'ouvre le film dans une chambre face à un aquarium. Encore plus symptomatiques

de la désorientation de l'espace-temps fictionnel, les derniers plans du film s'inscrivent plus comme le début d'une autre histoire violente où se joue quelque chose d'archaïque. Le spectateur y voit le geste d'une agression qui s'interrompt brutalement par un mouvement de caméra plongeant littéralement au fond de la mer accompagné, en fond sonore, d'un souffle comme celui d'un scaphandrier, puis dans le même mouvement retour à l'eau de l'aquarium du premier plan du film dans la chambre du même vieillard; aquarium signifiant que nous étions sans doute dans le rêve ou la conscience fantasmagorique de cet homme, vieillissant et anonyme, joué par le réalisateur lui-même – ce qui n'est pas sans importance, tel que nous le développerons plus loin.

D'épisodiques, l'errance, les déambulations sans motifs, la marche, les travellings en voiture ou en vélo deviennent constants. Le temps où les personnages sont en mouvement envahit la fiction qui se déchaine pour devenir pur mouvement, enregistrement d'une caméra qui suit des figures. La caméra souvent portée ou mise sur le véhicule qui les fait se déplacer ne raconte plus une histoire, elle accompagne des corps dans leur errance. Dans *Bidoun 2*, la fiction éclate, se fragmente, il n'en reste que des débris, dérangement, vertigineux, aussi vertigineux que les mouvements des corps qui portent la caméra. L'univers s'en retrouve complètement bouleversé, inversé comme l'atteste d'abord le premier plan avec cette photo de Ben Ali à l'envers dans un aquarium, mais surtout ce miroir promené sur le porte-bagages de la voiture du jeune homme qui traverse la ville de Bizerte – pas celle de *Khorma* où dominent les murs à l'intérieur comme à l'extérieur – mais une ville dont nous voyons des fragments à l'envers et où il devient difficile de distinguer le haut du bas, miroir qui fragmente l'espace. Ces séquences du miroir figurent à mon sens de manière tangible la désintégration de l'espace, des personnages, de l'intrigue et donc de la fiction rassurante pour le spectateur, une sorte de déterritorialisation⁴ au sens deleuzien. Ce dernier est mis au milieu d'une déflagration à décrypter. La fiction n'est plus ce corps qui empêche le corps de s'éparpiller dans l'espace. Est-ce une manière de dire la folie, la limite entre le visible et le dicible, l'angoisse qui n'est plus contenue par une histoire comme serait contenu un corps dans et par la peau? Retenons pour ce premier point une première métamorphose, celle d'un geste cinématographique quittant le lieu du conte pour ce qui s'assimilerait plus à l'espace solitaire du roman⁵.

Visuellement et cinématographiquement parlant, cette évolution est perceptible dans la manière dont est représenté le lieu de la vieille ville de Bizerte d'un côté, et l'espace de la ville moderne de l'autre. Nous passons du labyrinthe à l'étendue; les plans s'ouvrent mais cette étendue est limitée par la forme sphérique (obtenue grâce à l'utilisation d'une mini-caméra non professionnelle, la Gopro). Les

figures dans *Bidoun 2* se débattent à l'intérieur d'une sphère souvent vide. En effet, la vieille ville dans *Khorma* est configurée comme un lieu où se tasse la communauté, condensée en un personnage collectif. Les ruelles sont étroites et se resserrent sur les personnages comme les codes de la circulation du pouvoir qui les régissent. Les journées comme la circulation des personnages dépendent des rituels de la vie communautaire. Bou-Galb, le maître, se réveille de bonne heure, fait sa prière du matin avant d'attaquer sa journée où on le voit avec Khorma parcourir les rues de ce labyrinthe de la Médina.

Quand Khorma se rebaptise Bilel, prénom de celui qui appelle à la prière au temps du prophète, le parcours⁶ que nous venons de décrire se répète, seule variation, le protagoniste n'est plus le vieux Bou-Galb mais le jeune Khorma; effet de miroir : nous voyons les mêmes gestes, les mêmes déplacements vers presque les mêmes endroits ou leurs équivalents dans des plans quasiment identiques.

En effet, les plongées dans ce film renforcent l'idée d'un lieu complexe mais rigoureusement balisé, celui de la *doxa*, murs qui s'affaissent sur les habitants, murs rassurants mais se resserrant sur les corps dans cette exiguité d'où ressort, dans la manière de filmer, l'ambiguïté des frontières entre le dehors et le dedans. Cette frontière indiscernable est reconduite par l'étrange ressemblance de ces petites ruelles labyrinthiques avec l'intérieur des maisons, surtout quand elles sont filmées d'en haut. Ces plongées dans le film de 2003 nous permettent de constater et de structurer du regard l'être labyrinthique de ce lieu communautaire.

Dans le film tourné en 2014, les plans s'évident considérablement. Ce motif du vide est d'autant plus essentiel dans le nouveau geste cinématographique que le court métrage *Bidoun* (2012) ayant préparé à ce *Bidoun 2*, filme la ville de Bizerte vidée de ses habitants comme nous l'avons signalé en introduction. Donc la notion du vide est primordiale pour la genèse même du long métrage de 2014. Deuxième métamorphose, nous passons du lieu⁷ plein⁸ et homogène à un évidement et à une hétérogénéité spatiale.

L'évidement et l'étendue des plans s'expriment à travers la présence remarquable des travellings dans le film. Leur possibilité dit en quelque sorte ce passage du plein de la foule à ce qui serait une ville en cours de dépeuplement. Les figures principales de *Bidoun 2* ne cessent de traverser les rues de Bizerte : Abdou en voiture, Aida à bicyclette, le vieux en peignoir violet à pied. Ils ne vont pas quelque part comme Khorma ou Bou-Galb, ils circulent sans avoir de destination ni de but précis. On sait où l'on va lorsqu'on se déplace en groupe, l'errance serait le fait du vide, de l'isolement, de l'abstraction d'une conscience qui essaie de recréer le monde.

des plongées « surplombantes » vers la perte du point de vue

Dans *Bidoun 2*, il y a quelques plongées, mais comme la caméra utilisée rend le cadre sphérique, le point de vue n'a pas l'air surplombant comme dans *Khorma* et comme le suggère toute plongée en tant que vue d'en haut, détachée de ce qu'elle montre, à l'image de ce que serait le point de vue d'un dieu du haut de son ciel sur le monde d'en bas. Dans *Bidoun 2*, même en plongée, le point de vue demeure à l'intérieur de la sphère, faisant quand même partie de ce monde intérieur où le haut semble très proche du bas. Il en résulte une sorte d'élargissement des routes, des quartiers filmés, indépendamment des paysages volontairement ouverts qui envahissent le film. En d'autres termes, alors que la position de la caméra en plongée dans *Khorma* contribue au resserrement du lieu, celle de *Bidoun 2*, vu la forme sphérique des plans, participe à leur élargissement mais avec la disparition de la possibilité de dominer l'espace d'un regard et de le dominer tout en étant à distance et en dehors.

Cela résonne très bien avec la présence du réalisateur en tant qu'acteur dans *Bidoun 2* et son absence de l'univers fictionnel dans *Khorma*. Sa présence dans le film de 2014 implique le choix de la dépossession du pouvoir pour se laisser aller au potentiel. Il devient aussi démuni qu'un acteur et abandonne sa position surplombante de réalisateur. Loin de contrôler et de maîtriser l'univers créé et dirigé, il en devient acteur personnage aussi démuni, aussi fragile que ceux qu'il dirige. Sur l'écran, ce sont bien ses personnages qui le prennent en charge. Après l'avoir écrasé en pleine nuit d'errance en automobile, Aida propose de s'occuper de lui au lieu de l'abandonner sur l'autoroute comme le suggère Abdou. Toujours avec ses lunettes de plage, il a littéralement perdu le point de vue. Il est traîné en fardeau, corps inerte, marionnette de ses acteurs ou vieux-nouveau-né que la jeune fille nourrit en mère consciencieuse. La démarche dit la dépossession volontaire du pouvoir, qui dans le contexte du tournage se traduit par la dépossession de la maîtrise mentale de son propre univers. Quelque chose qui est de l'ordre de la perte est susceptible d'ouvrir l'expérience, d'ailleurs le film se définit plus comme expérimental⁹.

Cette démarche cinématographique ouverte sur l'expérience serait aussi une position politique de la part du réalisateur, avouant être complètement déconcerté par le nouveau paysage de la transition démocratique qui a été le déclencheur d'une mise à plat de son « savoir » et de ses outils d'expression cinématographique. Avec cette esthétique de la perte du point de vue, Jilani Saadi exprime l'urgence de renouveler son geste cinématographique et d'enterrer la vieille méthode pour être en phase avec le changement historique.

Avec *Bidoun 2* nous ne sommes plus sur la terre ferme, même

lorsque l'errance et le mouvement des corps se font sur les routes. Le travelling fait défiler les paysages et donne l'impression au corps de glisser dans l'espace comme serait la nage au fond de la mer. La perte du point de vue, avec cette nouvelle manière de filmer où le plan passe du rectangle vers la forme sphérique, suggère comme un retour vers un espace originel, espace quasi fœtal, où l'univers du film n'est plus offert à l'extérieur sur l'écran en surface plane mais comme ramenant le regard du spectateur à l'intérieur d'un monde, au ventre de la terre, commencement de la vie, prémisses de l'existence. L'espace est ainsi à reconstruire, à redessiner, à restructurer comme le début d'un monde. C'est ce que suggérerait l'évidement de la ville, le vide s'exposant et se surexposant dans *Bidoun* et dans *Bidoun 2*.

La présence marquante de la mer résonne avec la forme sphérique propice à la plongée dans les profondeurs plus qu'au parcours linéaire et horizontal d'une surface plane que ferait un arpenteur pour une représentation cartographique. Se pose alors l'hypothèse d'un retour vers soi, d'une sorte d'interpellation à l'introspection. En somme, dans cette nouvelle manière de filmer Bizerte en tant que ville natale du réalisateur, il y a comme un retour aux origines, tels que peuvent le suggérer ces plans sur les grottes de Bizerte où Abdou et Aida se débarrassent enfin du fardeau qu'ils traînaient partout.

Cette esthétique inédite configure-t-elle un certain repli sur soi, se recroqueviller comme un embryon dans sa bulle aquatique afin d'échapper à la terreur ambiante, à la médiocrité des discours politiques de l'assemblée constituante en période de transition démocratique? La bande-son, reprenant les discours médiocres de l'assemblée accompagnant les travellings en bicyclette de Aida absorbée par son envolée et ne prêtant aucune attention à ce verbiage qui polluent l'espace, pourrait le laisser entendre.

Ou bien est-ce une manière de vouloir renouer avec ce qui serait un espace liminaire, celui de toute expérience au sens fort du terme? Une manière d'accéder à l'espace primordial afin de tout recréer? Ces espaces, profondeurs de la mer ou grottes, nous ramènent à ce geste à aspect inchoatif venant après le vide. Cela assimilerait le geste cinématographique à une sorte de cosmogonie. Dans le mouvement de plongée dans les profondeurs d'un inconnu, nous lisons une sorte d'interpellation du spectateur afin que se recréent un nouveau monde et un nouveau langage forcément inarticulé comme tout langage de l'Évènement et de l'« Expé-ri-ence¹⁰ ». Ainsi, l'immersion grâce à la bande sonore, surtout quand il s'agit du son de l'eau de la mer, sonne comme une abolition du langage articulé et suggère la recherche d'un autre langage à la mesure de l'Expérience politique qui peut rendre l'univers aux Hommes.

conclusion

Selon Francesco Casetti, tout film aménage un espace à son spectateur idéal et le configure en le conditionnant, du moins en partie¹¹. La forme sphérique, la caméra portée à même le corps des acteurs enregistrant soubresauts et souffles, la musique souvent extradiégétique (donc ayant moins une fonction dramatique et s'adressant plus aux sensations du spectateur) favorisent l'immersion. Finalement, la force de *Bidoun 2* réside dans cette alliance entre un univers qui, avec son désert, peut être perçu à la fois comme éminemment conceptuel, voire une proposition réflexive sur son propre cinéma, et en même temps profondément sensoriel au point de nous aimer dans son propre espace. Évider, aérer, n'est-ce pas une manière d'accueillir le spectateur, d'aiguiser son imagination et de l'inviter à créer son propre monde, son propre film? À travers un tel geste cinématographique n'est-ce pas également, sur le plan politique, rendre l'espace au citoyen à travers des images non pas du « lieu commun », mais comme le formule Didi-Huberman, des images qui rendent possible un « lieu du commun ». Autrement dit, un espace comme celui que configure *Bidoun 2*, rendant compte de notre expérience vertigineuse à tous du politique mais le faisant en un langage bien singulier, offrant des images qui nous impliquent, qui provoquent « notre volonté de regard », suggérant une démocratie à construire en mettant en avant, non le critère du consensus, « lieu commun », mais la singularité qui ne nie guère la possibilité d'un lieu où il y ait un partage du commun. Nous terminons sur cette citation de Didi-Huberman qui résonne bien avec ce que fait le cinéma de Jilani Saadi pour susciter « la volonté du regard » et avec ce que requiert l'acte critique, le « droit de regard », droit et devoir de regard :

Exposer les peuples : interminable recherche de la communauté. À quiconque s'interroge aujourd'hui sur le destin social des images, l'exposition des peuples apparaîtra d'abord comme une quête impossible : le lieu du commun ressemble trop souvent, en effet, au lieu commun [...] C'est notre regard, notre volonté de regard qu'il faut investir, de cette responsabilité politique élémentaire consistant à ne pas laisser dépérir le lieu du commun en tant que question ouverte dans le lieu commun en tant que solution toute trouvée¹².

bibliographie

- BENJAMIN, Walter, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (dir.), *L'identité : séminaires dirigés par Claude Lévi-Strauss (1974-1975)*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1977.
- MACHTA, Insaf, « Un film manifeste, Bidoun 2 de Jilani Saadi », [<https://>

ROMANO, Claude, *L'évènement et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

SERRES, Michel, « Discours et parcours », *L'identité* : séminaires dirigés par Claude Lévi-Strauss (1974-1975), Paris, Grasset et Fasquelle, 1977.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

2 « La tradition orale – héritage du genre épique – est autrement constituée que ce qui fait le fond du roman [...]. Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou d'une expérience communiquée. Et à son tour, il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire. », Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 270.

3 Voici le synopsis de *Bidoun 2* : « Tunisie 2013, une société en pleine ébullition pendant la rédaction de sa nouvelle constitution. Deux jeunes errants, Aïda et Abdou, se rencontrent une nuit par hasard. Leurs routes vont se croiser et se décroiser jusqu'à partager leur mal être », [<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=17209>].

4 Ces séquences d'un miroir qui désintègre le territoire pourrait s'assimiler au mouvement de « déterritorialisation » qui serait le fait du bouleversement politique. Cette « déterritorialisation » est à lier fortement à l'immersion sollicitée par le film telle que nous l'étudions dans ce qui suit. Elle pourrait fonctionner comme invitation à une « reterritorialisation ». Nous aurons ainsi ce mouvement ou cette tension entre déterritorialisation et reterritorialisation continue comme nouvelle manière de traverser l'espace, « transgressivité » que la fréquence des travellings figure pertinemment : « [...] le territoire cesse d'être univoque. Les lignes de fuite amorcent une déterritorialisation. Et le territoire, mu par cette énergie qui le déterritorialise, est subordonné à une reterritorialisation provisoire qui elle-même aboutira à une déterritorialisation ultérieure, etc. De même que la transgression permanente finit par devenir transgressivité, un territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante. », Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 89.

5 « Le romancier, par contre, s'est confiné dans son isolement. Le roman s'est élaboré dans les profondeurs de l'individu solitaire, qui n'est plus capable de se prononcer de façon pertinente sur ce qui lui tient le plus à cœur, qui est lui-même privé de conseil et ne saurait en donner. », *Ibid.*, p. 270.

6 Nous renvoyons à la notion de parcours dans son lien au discours telle qu'elle a été développée par Michel Serres dans par exemple « Discours et parcours ». Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, Grasset, 1977, p. 25.

7 Concernant la distinction « lieu » – « espace », Michel de Certeau dit dans *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* : « Un lieu est [...] une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation. [...] À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre". », Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

8 Dans *La géocritique. Réel, fiction, espace*, les notions de « l'encore-vidé » et du

« trop-plein » sont développées dans la partie « Référentialité », et ce, dans leurs relations avec les mouvements de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation. », Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 130.

9 Voir, à ce propos, un article très intéressant d'Insaf Machta, intitulé « Un film manifeste, *Bidoun 2* de Jilani Saadi », [<https://www.turess.com/fr/lapresse/93464>], page consultée le 28 mai 2017

10 Claude Romano, *L'évènement et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 195.

11 Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

12 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 98.

pour une géographie parallèle

essai sur le film un été à la goulette de boughédir

Obed Nkunzimana

Université du Nouveau-Brunswick

résumé

Ce film est une « lettre d'amour » (Boughedir) chantant les beautés, le « génie » d'un lieu dont il tente de bousculer des cloisons communautaristes, confessionnelles voire générationnelles : la Goulette. Bien qu'illuminée par le bleu de la Méditerranée, cette zone côtière est aussi exposée à certains ouragans de l'histoire et autres vents venus du large. Ainsi, l'emplacement apparaît comme un adjuvant très efficace dans la métamorphose de ces lieux à la fois sereins et inquiets. Avec les notions de « non-lieu » et de « géographie parallèle » de Butor, nous allons d'abord faire le portrait d'une géographie singulière qui, malgré une cohérence topographique affichée, recèle des fissures profondes. Nous analyserons ensuite les tentatives de reconfiguration de cet espace, en déterminant les modalités de construction d'autres géographies parallèles plus habitables, mais qui semblent irrémédiablement reliées à l'ancienne cartographie.

Mots clés : non-lieu, génie du lieu, géographie parallèle, frontières communautaristes, géocritique, géopolitique.

abstract

The film is a "love letter" (Boughedir) portraying the beauty, indeed the "genius" of a territory which he intends to transform by shaking down its multidimensional set of solid and often invisible barriers (social, religious, generational) that paralyze a community : La Goulette. Although illuminated by the blue of the Mediterranean Sea, this coastal zone is also exposed to various and violent winds of transformation deriving from History and broader geopolitics. Thus,

the geographical setting of the film is a powerful engine of the metamorphosis of that territory which shows symptoms of both serenity and anxiety. Using the notions of “non-lieu” and “géographie parallèle” by Butor, we will paint a portrait of a singular geography that conceals deep fissures behind its apparent topographic coherence. We will then analyze the film’s attempts to reshape that space, by assessing its construction modes of more habitable parallel geographies which remain, however, irreversibly tied to the old territory.

Key words : “non-lieu”, genius loci, parallel geographies, socioreligious barriers, geocriticism, geopolitics.

introduction : synopsis du film

Nous sommes à La Goulette, banlieue portuaire de Tunis, un certain été 1966. Trois familles de confessions différentes cohabitent pacifiquement, du moins en apparence, dans un seul et même immeuble : Youssef le Musulman, Jojo le Juif et Giuseppe le Catholique. Les trois Joseph donc qui semblent savourer ensemble un quotidien marqué de moments de partage et d'éclats de rire, on n'a qu'à penser à ce père qui lance une sérieuse mise en garde à son enfant avant sa baignade : « Si tu te noies, je te tue. » Mais cette façade peinte aux couleurs vives sera mise à rude épreuve par une sorte de « tempête » imprévue qui prend de court tout l'entourage : les trois filles de ces familles respectives, amies inséparables aussi, à savoir Meriem la musulmane, Gigi la juive et Tina la catholique, concoctent un pacte surprenant que personne n'avait vu venir. Malheureusement, ce pacte sur lequel on reviendra plus loin ne sera pas consommé car chaque tentative sera déjouée de justesse, par une intervention musclée des gardiens de l'ordre et de la moralité.

de quelques pistes méthodologiques

Les notions de « non-lieu » et de « géographie parallèle » de Butor nous semblent pertinentes pour notre propos. Alors que chez Marc Augé le non-lieu est un lieu de transit, tel que l'aéroport, le stationnement ou le téléviseur, c'est-à-dire tous ces lieux qui font l'objet d'une surconsommation passagère ou transitoire, Butor s'en sert autrement en l'associant à un sentiment de dépossession ou de désappropriation éprouvé à l'égard de ce lieu. Se référant au concept juridique de « non-lieu », qui veut dire que « le prévenu n'est pas à la place où il devrait être », Michel Butor, auteur de *Génie du lieu* entre autres, rappelle que souvent :

[1] y a des endroits où les gens vivent quand même mais où ils n'ont pas du tout l'impression d'être dans leur lieu. Ils ont l'impression qu'ils pourraient aussi bien être ailleurs, et de plus en plus qu'ils seraient beaucoup mieux

ailleurs. [...] Les gens vivent [...] dans une espèce de dépossession de leur propre lieu. Donc ils ont le sentiment de vivre dans un non-lieu¹³.

C'est donc, selon lui, quand on a une nette impression qu'on n'est pas chez soi, pourtant dans son propre environnement habituel, que l'on tente de se créer une « géographie parallèle » :

Une géographie à côté puisqu'il s'agit presque entièrement de pays imaginaires faits à partir de cartes anciennes. C'est un de mes amis, un graveur suisse qui s'appelle Marc Jurt, qui a fait des gravures en prenant comme fond des cartes anciennes. Alors ces cartes sont transformées complètement par la gravure. C'est à partir de ça que j'ai fait les textes de *Géographie parallèle*. Il y a le pays décrit par la carte, traduit par la carte et puis il y a tout ce qui lui arrive dans la gravure¹⁴.

Ce qu'il appelle donc « géographie parallèle », ce sont des espaces habitables au cœur ou à côté de la carte ancienne; des espaces ou des territoires imaginés à partir des lieux déjà existants, lesquels nous semblent désormais étrangers, voire étranges, tout le défi n'étant pas d'opérer une rupture totale par rapport à ces lieux originels et matriciels, mais de rester à la fois « au cœur [et] à l'écart du village¹⁵ ». Notre propos s'articule donc autour de deux axes principaux intitulés du « génie d'un lieu » au portrait d'un « non-lieu » et contours d'une « géographie parallèle ».

du « génie d'un lieu » au portrait d'un « non-lieu »

Disons d'emblée que ce film est un chef-d'œuvre documentaire, exposant « le génie du lieu », titre éponyme du célèbre essai de Butor. Celui-ci définit ce génie comme une empreinte particulière que laisse, sur notre regard d'observateur ou de visiteur, l'ensemble des traits distinctifs d'un lieu, d'un paysage ou d'un site¹⁶. Ainsi le génie de *La Goulette* s'impose d'abord dans le générique qui, tout en faisant défiler des images des scènes quotidiennes de différents quartiers, distille à la fois la chanson-fétiche des Tunisiens, « La Goulette » du Juif franco-tunisien, Henri Tibi :

La Goulette, [...] à chaque instant c'est la fête, [...] c'est le plus beau coin de la planète [...] ô Goulette, [...] j'ai une dette, [...] je chante à tue-tête tes merveilles et ta beauté [...] Jolies filles, jolies brunettes, beaux garçons au teint bronzé, vous donnez à La Goulette ses couleurs et sa gaîté.

Le génie de ce coin c'est donc ce soleil lumineux, le bleu de la Méditerranée et l'image idyllique d'une plage animée où certains déambulent sans but précis. Dans un plan d'ensemble qui cadre très bien la plage, cette atmosphère de légèreté est bien campée : jeunes et moins jeunes de tout gabarit, des marcheurs insoucients et souriants, des marchands ambulants et harcelants, des femmes et des hommes légèrement vêtus, se prélassant sur le sable fin. On voit également, en

des plans successifs, différentes parties de l'espace extérieur grouillant de gens : des terrasses bondées pendant le jour et une ambiance de fête pendant la nuit. Le génie de ce lieu, c'est surtout la beauté des femmes dont on découvre de jolis visages par quelques plans rapprochés. On assiste aussi à des rencontres chaleureuses arrosées d'absinthe, des cérémonies festives de mariages et de toutes sortes de célébrations, ayant pour apothéose l'arrivée soudaine et très remarquée de la belle Claudia Cardinale, la vraie, qui revient au bercail et à qui est réservé un accueil grandiose digne d'une princesse de La Goulette : dans une scène où elle se tient debout sur un balcon d'où elle plonge son regard rayonnant sur une foule en liesse qui l'acclame, tout se passe comme si sa présence jetait un vif éclairage sur les beautés de ce paysage et rehaussait davantage le prestige de ce lieu.

Mais, en empruntant le titre de Didi-Huberman (2001), ne pourrait-on pas parler aussi de *Génie du non-lieu*? C'est que La Goulette comporte de troublantes zones d'ombre qu'elle tente tant bien que mal de dissimuler pour ne projeter que cette image édénique. Cette profonde contradiction est, par exemple, mieux illustrée par une juxtaposition ou plutôt une monstration alternée de deux segments du film qui incarnent ce paradoxe. Lors d'un mariage religieux où se succèdent danses du ventre, discours et compliments de circonstance dans l'hilarité festive des adultes, on voit, en alternance, dans une salle connexe aux lumières tamisées, trois jeunes filles et trois garçons qui s'embrassent passionnément. Ces premières, rappelons-le, étant celles-là qui, peu avant, se sont religieusement agenouillées devant « La Madone des pécheurs » pour lui demander de les aider « à devenir femmes », c'est-à-dire être dépucelées au moment qui leur conviendra, par des garçons de confession différente. Le plaisir ne durera pas longtemps, car les trois pères des jeunes filles les prendront en flagrant délit, ce qui provoquera une crise de nerfs au sein des familles respectives.

Ainsi, malgré son appareil de bonheur et d'harmonie, ce coin de paradis s'avère en réalité une arène de sourdes confrontations et de collisions entre temporalités (jeunes et vieilles générations), entre plusieurs géographies confessionnelles qui en font un espace étouffant pour la majorité des jeunes, les jeunes femmes en particulier; entre un quotidien nonchalant aux airs tranquilles et paisibles et une conscience inquiète d'une géopolitique régionale en turbulence : rappelons que tout se passe quelques mois avant l'éclatement de la guerre des Six Jours entre Palestiniens et Israéliens, évènement imminent qui est ironiquement suivi de près par le fou du quartier qui, grâce à son transistor, reste branché sur Radio Caire.

L'on pourrait donc dire que La Goulette se transforme rapidement

en une sorte de « non-lieu » irrespirable et inhabitable pour la nouvelle génération, pour quelques mères aussi qui, dans ce film, se montrent discrètement solidaires de leurs filles, comme en témoigne une scène où se tient la conversation entre Tina la catholique et sa mère autour d'une table de cuisine : amère, la fille annonce qu'elle veut quitter ce lieu insupportable qu'elle trouve sale, pauvre et ennuyeux. La mère tente de l'en dissuader en lui demandant de rester dans ce qu'elle qualifie de « paradis », tout en reconnaissant, tout de même, que c'est « un paradis qui sent mauvais ».

Alors que la vieille génération tient à vanter et sauvegarder l'image d'un paysage idyllique, malgré ses imperfections, les jeunes ne voient, derrière cette affiche de carte postale sans failles, que des blocages tenaces, des animosités ancrées profondément dans les esprits et les relations.

Comme si cela ne suffisait pas, très rapidement la boîte de Pandore, la marmite des dissensions restée fermée jusque-là, s'ouvre subitement lorsque les trois jeunes filles, issues de différents milieux religieux, concluent un pacte insolite qui va secouer leurs communautés respectives. Il est question, cette fois-ci, de réussir leur projet raté auparavant, c'est-à-dire briser un triple tabou : perdre la virginité avant le mariage et, de surcroît, avec un gars d'une autre religion que la leur, ce avant le 15 août, fête religieuse importante : celle de la Vierge Marie.

pour une « géographie parallèle » ou le chronotope du renouveau

C'est ici que la notion de « géographie parallèle », que nous proposons dans sa double acception géométrique et économique, peut être mise en jeu. Lorsqu'on parle, en géométrie, d'une ligne parallèle, il s'agit d'une figure orientée sur un axe droit ou non, mais dont l'ensemble de points constitutifs doivent être toujours à égale distance par rapport à la configuration du tracé de référence. Ainsi, peu importe les nouveaux tours, contours et contournements de la ligne parallèle, ils restent intrinsèquement tributaires de l'ancien qui en dicte le déploiement, même si théoriquement, l'ancien et le nouveau tracé ne vont jamais se croiser sauf, dit-on, à l'infini dont on ignore les aboutissants.

La question d'économie parallèle qui, par ailleurs, se prête mieux à notre réflexion, peut faire l'objet d'un raisonnement comparable. L'économie parallèle se réfère à l'instauration d'un nouveau système de transactions et de barèmes d'appréciation qui se faufilent dans les mailles de l'économie officielle, dont les règlementations sont devenues caduques, étouffantes, inéquitables ou non profitables à l'égard de quelques appétits individuels, voire corporatistes.

Ainsi, ces activités ou échanges qui s'opèrent en marge et dans les interstices du formel sont de prime abord des réflexes de résistance,

des sursauts de survie et une quête d'oxygène face aux rigidités asphyxiantes des systèmes officiels et souvent imperméables au changement. L'on pourrait même aller plus loin, avec Henni, et dire que cette zone d'ombre peut, dans certains contextes, mener à la création d'une « contre-société » préfigurant « une nouvelle configuration sociale » :

L'économie parallèle [...] ne se développe pas seulement en dehors de la sphère administrée pour échapper aux coûts du contrôle mais met en œuvre des pratiques économiques et sociales contraires à celles qu'ont mises en place les États et antinomiques de tout interventionnisme ou dirigisme. L'économie parallèle n'annonce pas seulement une crise dans les grands équilibres économiques de l'économie administrée mais l'embryon d'une nouvelle société s'appuyant sur de nouveaux acteurs (les exclus de la sphère administrée) et de nouvelles pratiques sociales. Serait-elle la matrice d'une contre-société¹⁷?

Il n'est pas faux, par conséquent, de dire que même si c'est l'économie officielle, avec ses règles établies d'avance, qui détermine les critères de légalité et les paramètres de déviance, cet espace parallèle d'activités humaines force le système officiel à se réinventer pour s'adapter aux stratégies subversives d'une Marge devenue incontournable.

Dans ce même ordre d'idées, ne serait-on pas tenté de dire que « la géographie parallèle », qui est prise en charge par les jeunes, notamment ces jeunes femmes qui concluent un pacte pour le moins révolutionnaire et qui doit se concrétiser loin du lieu matriciel, avec ses traditions presque immuables, est bel et bien une zone d'illégalité mais aussi de nouveauté à l'égard de l'Ancien? Sa géométrie, bien qu'incertaine et imprécise, semble déstabiliser la cartographie ancienne qui, tôt ou tard, sera forcée de remodeler les frontières originelles de son espace de normalité. Cet impératif de reconfiguration de l'ancienne carte est d'autant plus inévitable que l'emplacement du nouveau territoire, à savoir le lieu de concrétisation de ce pacte sacrilège, est lourd de sens, porteur de symboles très forts de transgression et de transformation. C'est qu'après la tentative avortée, dans la place des jeunes, lors d'un mariage, leur projet doit cette fois-ci avoir lieu, selon l'une des trois, Meriem la musulmane, « loin de nos trois religions », c'est-à-dire « sur les ruines de Carthage », tout au nord de La Goulette.

les ruines de carthage ou la géographie du renouveau

Carthage s'avère ici une ville riche en symboliques signifiantes de par son importance culturelle et historique. Il faut rappeler que la civilisation carthaginoise fut l'une des plus importantes dans l'ère préchrétienne, connue entre autres richesses pour son pluralisme culturel, son culte polythéiste et une grande ouverture sur l'Ailleurs.

Les Romains, comme on le sait, détruiront cet héritage phénicien pour reconstruire cette ville mythique à leur façon et tenter d'imposer une pensée unique, mais Carthage gardera cette aura mythique ancienne de syncrétisme, de progressisme et d'œcuménisme, bref une empreinte du divers qu'incarne le pacte de ces jeunes. Soit dit en passant, ces ruines sont classées aujourd'hui patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO.

On le voit donc, le choix de ce site multiséculaire est loin d'être un hasard. Inspirant modèle de cohabitation fait de multiples strates et impressionnant condensé d'humanité, Carthage est un lieu riche d'un passé composé qui, métaphoriquement, sied bien à la hauteur et à la démesure d'un projet audacieux, potentiellement fondateur d'une socialité syncrétique inédite. Vers la fin du film, par une série de plans moyens alternés, deux cadrages pertinents illustrent cette tentative de construction d'un univers parallèle à l'Ancien par la jeune génération : tantôt on voit une procession religieuse de personnes habillées en blanc tenant des croix et défilant derrière la statue de la Madone; ensuite, les trois jeunes filles et les trois garçons sur les ruines de Carthage discutant, chaque groupe de son côté, des stratégies pour réaliser leur rêve de dépucelage, pourtant interdit avant le mariage. Hélas, encore une fois, malgré les précautions et le nouvel emplacement que l'on croyait stratégique et inattaquable, le plan est raté car la vieille garde, c'est-à-dire les pères respectifs des jeunes filles qui ont eu vent de cette combine, fait une descente impromptue et interrompt l'entreprise des jeunes aventurières qui réussiront à s'échapper à temps sans être débusquées.

Il reste qu'en planifiant d'exécuter ce plan de dépucelage, en fait de métissage interconfessionnel dans un espace ouvert à tous les vents, où les frontières et les murs, souvent symboles de séparation et de divisions, sont en ruines, ces jeunes femmes trouvent une façon bien originale de « s'inscrire dans la mémoire de ce lieu » (4^e de couverture de *Génie du lieu* de Butor), car elles n'entreprennent rien de moins qu'un processus de fondation d'un nouveau monde et une humanité autre. Ainsi, par opposition à La Goulette, devenue pour eux Théâtre de l'animosité et des apparences trompeuses, un non-lieu avec ses cloisonnements et ses accès d'intolérance, Carthage, baptisée d'ailleurs dans ce film « Temple de l'amour », est une espèce de Terre Neuve qui, tout en restant hantée par La Goulette, fait rêver à un autre espace de cohabitation, de « coprésence du divers », selon la belle formule de Samoyault après Westphal.

Cette confrontation entre les territoires réels et rêvés est une constante dans les films de Boughedir. L'on se souviendra que dans *Halfaouine*, *l'enfant des terrasses*, l'un de ses films les plus connus, l'espace des terrasses, situé sur le toit des maisons, est un autre

exemple de géographie parallèle qui sert de refuge au jeune Noura, loin de la brutalité et de l'intransigeance étouffantes de son père. Mais c'est aussi la demeure de l'Ogre qui jauge tous ses actes.

De même, dans le film en question, au moment où, loin des diktats religieux, les jeunes sont en conciliabule pour consommer leur pacte des sens, où l'institution d'un monde nouveau, d'une géographie nouvelle est au seuil de réalisation, l'Ogre surgit de l'ombre pour faire déraiser le plan de construction d'un nouveau territoire rêvé par les jeunes.

Il n'est pas moins intéressant de signaler que lorsque les jeunes filles échappent de justesse à la frappe des patriarches, on les retrouve encore au lieu de départ, La Goulette. Dans une scène où les trois pères arpencent les rues à la recherche de leurs filles, on voit ces derniers s'arrêter subitement n'en croyant pas leurs yeux : celles qu'on accusait d'ignominie sont, encore une fois, agenouillées devant la statue de la Vierge Marie, en train de prier. Tout d'un coup, elles lèvent leur visage à l'unisson et arborent de doux et timides sourires, comme pour réitérer aux géniteurs leur gage de virginité et de piété. Mais pour le spectateur, ces anges au sourire mielleux cachent mal leur sentiment de semi-triomphe dans la planification de leur projet qui n'a rien d'angélique au vu de leur entourage. Ne peut-on pas penser que, tout en voulant séduire (et dérouter) l'autorité parentale par cette posture de piété, elles supplient discrètement la Madone de les aider à réussir leur prochain coup, à savoir le projet de cartographier le nouveau tracé de leur territoire rêvé où elles pourront à l'aise adorer d'autres dieux, ceux de leur choix.

vers une nouvelle territorialité féminine ou les « vierges sans qualités »

Dans une partie intitulée « Vierges sans qualités » de son livre, *La virginité féminine : Mythes, fantasmes, émancipation*, Yvonne Knibiehler rappelle d'abord les trois fonctions de l'impératif sacré de virginité dans le monde arabo-musulman et au-delà : « garantir l'authenticité de la filiation pour perpétuer le patriarcat; assurer la domination masculine dans la relation amoureuse; symboliser l'autonomie et la dignité du sexe faible face au sexe fort¹⁸ ». Mais ce qui nous intéresse le plus ici, c'est ce qu'elle appelle « un nouveau paradigme » qui se dessine depuis quelques décennies, résultat de divers mouvements de combats idéologiques visant l'émancipation de la femme. Même si, selon les contextes socioculturels et historiques, le rythme et la nature des changements peuvent varier, une tendance lourde persiste : « les filles disposent effectivement de leur virginité. Désormais, chaque fille peut choisir les conditions et les circonstances de sa défloration » considérée comme une forme de « rite de passage¹⁹ » vers le monde adulte de féminité²⁰.

On voit donc qu'il s'agit ici d'un acte qui dépasse une relation purement physique, axée sur la seule mécanique de désir et de plaisir. Il s'agit plutôt d'un acte de contrôle et d'exercice de pouvoir dans le cas des hommes qui l'exigent et une démarche libératoire pour les femmes qui tiennent à tracer, elles-mêmes, les contours d'une nouvelle territorialité de dignité et de liberté.

Ainsi, en initiant elles-mêmes les modalités, les paramètres circonstanciels de temps et de lieu pour consommer ce pacte qui feront d'elles des femmes accomplies, ces jeunes filles jettent les bases d'un territoire nouveau. À l'instar des personnages musiliens qualifiés de « sans qualité » car, face à la *doxa*, à « toute logique déterministe », ils opposent avec défiance et méfiance une forme d'« Action Parallèle [...] (celle qui permet, ponctuellement, d'échapper au Temps, à l'Espace, et aux limites du Moi)²¹ », les jeunes filles, refusant l'imposition de pureté et de discipline sclérosantes, optent pour une impureté et une indiscipline vitales qui feraient d'elles des femmes à part entière, n'en déplaise à la *doxa* religieuse et culturelle qui les écrase.

Même si le projet reste inachevé, ce n'est probablement que partie remise car, nous semble-t-il, le *statu quo* du « non-lieu » qui les révolte n'est plus, au mieux, qu'une zone de repli stratégique, en attendant la prochaine tentative de contre-attaque existentielle.

Il est important cependant de préciser qu'on n'a pas affaire ici à un braquage impitoyable entre deux territoires ennemis ou une scénarisation pure et dure d'un duel manichéen entre, d'un côté, les patriarches respectifs, farouches gardes-frontières de l'ancien territoire culturel et confessionnel et, de l'autre, une nouvelle génération prête à en découdre avec ce qui est perçu comme un non-lieu inhabitable. Le réalisateur évite cette vision binaire simpliste et irréaliste d'un vécu plus complexe par deux stratégies, parmi d'autres : refus du jusqu'aboutisme dans la réalisation du projet de « géographie parallèle », supposé se concrétiser à travers le fameux pacte des jeunes filles, ainsi que l'élargissement de ce terrain géopolitique où se joue ce rêve de réconciliation interconfessionnelle.

Par rapport au premier point, le comportement des jeunes filles une fois sur les ruines de Carthage est très révélateur. Tout en lançant le projet elles-mêmes et scellant le pacte de façon réfléchie, elles font tout pour en compliquer la réalisation : on voit, dans une vue d'ensemble, un balcon avec colonnes qui surplombent le paysage : les garçons, nerveux et pensifs, échangent sur la meilleure tactique de performance et d'exécution, alors que les filles, de leur côté, se marrent en disant « on va pas leur faciliter les choses quand même ! » : « J'ai mis la gaine de ma mère », s'esclaffe l'une; « j'ai cousu le haut avec le bas » de mon habit, se targue l'autre avec un éclat de rire. Elles

font tout ainsi pour donner du fil à retordre aux garçons alors qu'elles savent que le temps est compté! Elles avaient seulement « un quart d'heure ». En ce sens, Boughedir reste au service du réel au propre comme au figuré : cette ambiguïté calculée ne serait-elle pas en synchronie avec la tradition selon laquelle une femme digne ne devrait pas céder facilement à la tentation, quitte à théâtraliser une fausse résistance aux pressions du soupirant?

Mais surtout, nous sommes d'avis avec Brozgal que ce geste a un sens symbolique et une portée géopolitique plus large.

Ayant lieu un an avant la guerre des Six Jours, le drame qui assiege La Goulette (sous forme de menace à la virginité féminine) participe ainsi de la production d'une allégorie du conflit au Moyen-Orient : l'idée que les filles ont été symboliquement envahies par « des éléments étrangers » (représentés par les garçons d'autres religions que les leurs) fonctionne comme une métaphore de la menace des incursions israéliennes dans les nations arabes voisines et vice-versa. Dans les deux cas, cependant, les objets menacés, sous pression – la virginité et le territoire – résistent à la pénétration, sauvegardant ainsi une certaine « pureté » et permettant aux uns et aux autres de se replier encore sur la fragile stabilité du statu quo²².

Cette auteure, en désaccord avec une certaine critique qui parle d'un film raté car la mièvrerie et les bons sentiments ne font jamais de bons films, en fait une lecture différente. Elle démontre habilement que ce film, loin d'être l'échec d'une métaphore, est plutôt une métaphore de l'échec de la cohabitation interconfessionnelle mais, pourrait-on ajouter, un indice certain de vents nouveaux qui soufflent sur la territorialité ancienne.

Notre démarche s'inscrit dans cette logique de lecture : la duplicité stratégique des protagonistes principaux court-circuitant délibérément le déroulement de leur plan, l'éclatement de la guerre des Six Jours et surtout l'étonnante annonce de sa fin relayée, non pas par une source officielle autorisée, mais par les cris erratiques d'un détraqué psychiatrique (joué par Michel Boujenah) qui, grâce à son transistor toujours collé sur sa tempe, capte Radio Caire; tout ce jeu double assorti d'une parole de fou, comme source d'information supposée déterminante, démontre bien l'incertitude (l'impossibilité?) liée à toute tentative de reconfiguration d'un territoire, tant dans le sens littéral que métaphorique.

N'empêche que dans ce film, comme dans toute « littérature des non-lieux, hantée par le motif de l'immobilité [et qui] se heurte avec ténacité à l'idée de créer du nouveau²³ », l'urgence d'avoir un territoire parallèle alternatif reste de mise, même si le chemin s'avère long et parsemé d'obstacles.

conclusion

Dans *Un été à La Goulette*, comme dans ses autres films, le cinéaste

tunisien, grâce surtout à de nombreux plans panoramiques et cadrages moyens, brosse un magnifique tableau de la géographie physique et humaine, du génie des lieux qui ont laissé une empreinte indélébile sur sa vie. Avec une bienveillance critique assumée et une forte envie d'abattre les murs entre les communautés, les religions et les générations, le réalisateur se décrit, dans un entretien avec Hamza, comme cet « artiste qui tend un miroir aimable à la société. Un miroir qui peut l'aider à se structurer ». Ainsi, avec ce pacte sacrilège même raté, il offre un outil de transformation de sa société en inscrivant une cartographie parallèle qui, bien qu'instable, jette les bases de nouvelles aires de socialité et de liberté. Autrement dit, s'ouvrent discrètement des brèches dans l'ancien territoire et, de ce fait même, se dessine un autre espace-temps névralgique et salutaire, qui naît des tensions entre l'orthodoxie de l'ancienne territorialité (humaine, culturelle et confessionnelle) et l'urgence, mais aussi l'imprévisibilité d'une géographie nouvelle qui menace l'intégrité de l'Ancien.

On a donc l'impression dans ce film que la construction d'un monde nouveau, la découverte d'un territoire autre reste tributaire des forces de l'Ancien qui dicte les paramètres d'un nouveau zonage et surveille toute tentative de reconfiguration de la cartographie existante. Mais l'on pourrait parler aussi des balbutiements d'un autre long processus de transformation qui s'amorce et s'oriente vers une renaissance, tel un marin qui tenterait, malgré les vagues, de lever les amarres et de mettre le cap vers de tout nouveaux rivages.

Ainsi, tout en s'inscrivant en porte-à-faux à la cartographie ancienne, cette territorialité autre en formation, prise en charge par la nouvelle génération, peine à se concrétiser car non seulement elle reste substantiellement constitutive de l'espace familial existant, mais aussi et surtout, en situant les deux territoires rêvé et réel dans une zone côtière, face à la mer, le réalisateur inscrit, dès lors, une subtile ambiguïté qui problématise la mise en place d'une géographie autre, aux contours bien précis.

Autant la mer est un symbole de l'immensité et de l'ouverture ou, si l'on en croit Ferraro, « un motif chronotopique de l'ailleurs, de la rencontre, de la découverte géographique et de la plongée dans l'âme humaine²⁴ », autant elle constitue une force inquiétante, impitoyable et intraitable charriant, par moments, des ouragans destructeurs et autres forces imparables : en effet, en faisant coïncider l'éclatement de la guerre des Six Jours et la menace pesant sur la virginité, l'intégrité des jeunes femmes de La Goulette, le réalisateur témoigne de la fragilité et de la précarité continuelles de cette façade interconfessionnelle menacée par des forces incontrôlables. En ce sens, l'emplacement géographique perçu au début comme un site stratégique de construction d'un territoire parallèle plus habitable se

transforme en une arène incertaine, menacée par des courants violents et imprévisibles venus du grand large.

Mais pour Boughedir, le combat pour la reconfiguration de cet espace n'est pas terminé car, dit-il en référence à son récent film *Parfum de printemps*, il y aura une fin heureuse comme dans un conte. Pour lui, face à une « Tunisie conservatrice alimentée par les chaînes fondamentalistes du Golfe » se dresse résolue, non seulement « la Tunisie progressiste, créée en 1957 par Habib Bourguiba », mais surtout, rappelle-t-il, « il y a ces femmes magnifiques. Je suis sûr que c'est la femme qui va libérer la Tunisie²⁵ ».

Ainsi, ce qui l'impressionne le plus, c'est moins le génie du lieu que le génie de transgression d'un peuple (surtout des femmes) qui, bravant les tabous et les interdits séculaires, réussit souvent à s'évader pour se créer de mini-territoires de tranquillité et de liberté.

bibliographie et filmographie

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BOUGHEDIR, Férid, *Parfum de printemps* [film], 2016, 1h30.

----- *Halfaouine, l'enfant des terrasses* [film], 1990, 1h36.

----- *Un été à La Goulette* [film], 1996, 1h40.

BROZGAL, Lia, « When good sentiments make for “bad” cinema : Reconsidering allegory in *Un été à La Goulette* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XVII, n° 1, janvier 2013, p. 28-37.

BUTOR, Michel, *Géographie parallèle*, Paris, L'Armorial, 1998.

----- *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

COLLOT, Michel, « Le Génie des lieux », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Michel Butor. Déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 73-87.

COTTILLE-FOLEY, Nora, « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie Ndiaye », *French Forum*, vol. XXXI, n° 2, 2006, p. 81-94.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DUCHÊNE, Gérard, « Économie parallèle et inégalités », *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. XIII, n° 3, 1982, p. 49-72, [www.persee.fr/doc/receo_03380599_1982_num_13_3_2391]

FERRARO, Alessandra, « Du rivage au terroir : l'expulsion de la mer de la littérature canadienne au XIX^e siècle », *Studies in Canadian Literature / Études en littératures canadiennes*, vol. I, n° 23, 1988, p. 149-159.

FISHER, Dominique, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXV, n° 4, automne 1996, p. 618-631.

FORSTER, Siegfried, « Entretien avec Ferid Boughedir », [<http://www.rfi.fr/afrique/20160419-ferid-boughedir-parfum-printemps-comedie-politique-tunisienne-film-cinema>].

GOBENCEAUX, Nathanaël, « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *Cybergeo : European Journal of Geography*, [<http://cybergeo.revues.org/9952>].

HAMZA, Alya, « Afrique : L'ENTRETIEN DU LUNDI – FERID BOUGHEDIR : Je tends

- un miroir aimable à la société », [<http://fr.allafrica.com/stories/201606271150.html>].
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion et Florent GABAUDE (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2012.
- OVERGÖKER, Timo, *Écritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Francfort, Peter Lang, 2004.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Cartographie de l'hétérogène. Critique de Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », [http://www.leséditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2544].
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- TARDIF, Carole, LAURIN, Suzanne et Juan-Luis KLEIN (dir.), *Géographie et société : vers une géographie citoyenne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2007.
- VOYER, Marie-Hélène, *Métamorphoses du non-lieu dans le roman français contemporain. Hérotopies et territoires rhizomatiques dans trois romans d'André Benchetrit*, Mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, 2010.

13 Cité par Nathanaël Gobenceaux, « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor », *Cybergeog : European Journal of Geography*, 2007, [<http://cybergeog.revues.org/9952>].

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Michel Butor, *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

17 [<http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060153.pdf>, p.155].

18 Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 176.

19 *Ibid.*, p. 84.

20 L'auteur évoque les cas bien connus des femmes arabo-musulmanes qui subissent l'hyméoplastie, c'est-à-dire la réparation de l'hymen pour prouver à leur futur prétendant qu'elles sont restées vierges jusqu'au mariage. Cela illustre très bien ce jeu de territoire parallèle qui se perpétue, ce conflit permanent entre la légalité et la soif de liberté. Ainsi, ce que Boughedir rappelle à propos de sa culture tunisienne s'appliquerait à toute société : « La société existe à deux niveaux. Il y a les dogmes, le texte, et il y a la vie qui se profile toujours aux antipodes du texte. C'est d'ailleurs l'erreur que les Fondamentalistes font. Les dogmes et la vie ne coïncident nulle part. Et cela ne devrait jamais arriver » [Society exists on two levels. There is dogma, the text, and there is life, which is always very different from the text. That's the mistake that the Fundamentalists make. Nowhere are rules and life the same, and they shouldn't be], Siegfried Forster, « Entretien avec Ferid Boughedir », [<http://www.rfi.fr/afrique/20160419-ferid-boughedir-parfum-printemps-comedie-politique-tunisienne-film-cinema>].

21 Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 254.

22 Lia Brozgal, « When good sentiments make for "bad" cinema : Reconsidering allegory in *Un été à La Goulette* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XVII, n° 1, janvier 2013, p. 31; notre traduction ("Situated a year before the Six-

Day War, the drama which besets La Goulette (in the form of threats to female virginity) thus participates in the production of an allegory for the conflict in the Middle East : the notion that the girls have been symbolically invaded by ‘foreign’ elements (represented as boys of other religions) functions as a metaphor for the threat of Israeli incursions into adjacent Arab nations or vice-versa. In both cases, however, the objects under pressure – virginity and territory – resist penetration, thus retaining their ‘purity’ and allowing their respective situations to revert to the fragile stability of the *status quo*”).

23 Dominique Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXV, n° 4, automne 1996, p. 628.

24 Alessandra Ferraro, « Du rivage au terroir : l’expulsion de la mer de la littérature canadienne au XIX^e siècle », dans *Studies in Canadian Literature / Études en littératures canadiennes*, vol. I, n° 23, 1988, p. 155.

25 Siegfried Forster, « Entretien avec Ferid Boughedir ».

entre genres et espaces cinématographiques

tey d'alain gomis

Sada Niang
Université de Victoria

résumé

Tey (2012) d'Alain Gomis est un film déroutant, car fondé sur une esthétique du fragment. Des scènes se suivent sans lien apparent. Des bandes sonores s'y chevauchent allant de Doudou Ndiaye Rose à Toots & the Maytals aux chants funèbres des Pygmées AKA, des espaces s'y côtoient sans d'autre lien que le parcours du personnage. Satché, le personnage principal, averti de sa mort prochaine, déambule dans une ville désarticulée, à la limite hostile, à la recherche d'une vaine communion.

Mots clés : fragment, fiction, documentaire, Alain Gomis, *Tey* (2012).

abstract

Alain Gomis' *Tey* (2012) is a challenging film because of its nonlinear structure. Seemingly unrelated shots follow each other. Various sound scores from artists such as Doudou Ndiaye Rose, Toots & the Maytals, and the AKA Pygmies retrace each other's steps. Satché, the main character, has been warned of his impending natural death, and in the midst of these seemingly disarticulated modes of expression, walks the streets of a postcolonial city in search of an impossible reconnection with its urban space.

Key words : fragment, documentary, fiction, Alain Gomis, *Tey* (2012).

Tey (2012) d'Alain Gomis est un film déroutant, car relevant d'un sujet tabou et fondé sur une esthétique du fragment. À la sortie de son visionnement à Ouagadougou, bon nombre de spectateurs, l'œil perplexe, cherchaient encore le sens et l'objectif d'un film si

inhabituellement construit et si audacieusement anodin. Car contrairement à la plupart de ses contemporains, *Tey* baigne dans des monologues et dialogues frisant un réel incongru ou nourris par un imaginaire ancré dans un quotidien morcelé. Sa bande sonore s'incruste dans un silence angoissant régulièrement entrecoupé de bruits/sons insolites, de cris déchirants et de souffles doucereux. Ici, point de longs dialogues explicatifs, point de drames culturels, d'idylles prises dans les maillons des coutumes locales, d'intrigues avec des enjeux collectifs ou même de scènes à portée didactique. Mais plutôt des échappées métaphysiques sur le destin de l'homme et son impuissance devant une fin inéluctable. *Tey* est un film à la Mambéty : discontinu, fragmenté, suggestif, avare de ses dialogues, allusif, coloré et construit sur des modes et structures narratives en étages. C'est aussi un film dont les différents modes narratifs s'insèrent dans des ambivalences nourricières.

Par ailleurs, *Tey* est le film d'un cinéaste de la diaspora africaine, avec comme acteurs principaux un couple de la diaspora américaine (Anisia Uzeyman et Pharrell Williams) et deux autres acteurs de la diaspora africaine en France, un homme (Djolo Mbengue) et une femme (Aissa Maiga). La diégèse du film affiche des relents d'enquêtes policières qui, sur le plan stylistique, basculent de manière intermittente entre le documentaire et la fiction. L'espace s'y substitue au temps, l'englobe et se supplante à lui dans les vaines tentatives du personnage de revivre les objets de sa mélancolie. Sa bande sonore se loge entre les bruits anodins de tous les jours, des timbres de voix allant de l'inquiétude à la joie et à la douleur insupportable, des harmonies empruntées aux festivités et rites mortuaires de différents peuples africains et de la diaspora. *Tey* raconte la dernière journée sur terre d'un personnage et érige l'entre-deux en mode de signification.

tey : un film entre la fiction et le documentaire

Le titre du film « *Tey* », sommairement traduit par « aujourd'hui », pourrait facilement prêter à confusion, tant l'immédiateté de son sujet s'insère dans une interrogation affectueuse, voire nostalgique, de ce qui a été. En cela, *Tey* abonde de résonances stylistiques africaines, car s'il est un fait sur lequel nombre de critiques se mettent d'accord, c'est que cinéma africain et figuration d'une certaine culture populaire ont toujours fait un ménage plus ou moins heureux. L'un ne s'est pas conçu sans l'autre²⁶. Cependant, ce qui n'est point mentionné de manière claire et précise, c'est que ce voisinage s'est fait par le biais du film documentaire.

Tey, film sorti dans une postcolonialité débridée et produit par un cinéaste de la diaspora africaine, s'inscrit à fond dans cette mouvance. Le film s'ouvre sur le réveil, les lieux, faits et gestes du petit matin de tout habitant des Parcelles Assainies, de Colobane ou de Pikine : le lit

de bois grinçant, les draps multicolores, les lamelles de bois faisant office de murs et tapissées de photos racornies, le canari dans un coin de la pièce pour se débarbouiller le visage et le sol jonché d'objets divers. Ces objets divers délimitent un espace empreint de familiarités, de mondanités locales, de carences matérielles et de salubrité douteuse. Ils évoquent une modernité précaire (un téléphone relégué dans un coin poussiéreux, un ventilateur dans une pièce sans électricité). La bande sonore du film reproduit la respiration âpre du personnage, doublée de la friction lente et mate de ses doigts autour d'un corps en devenir de sépulture. De l'autre côté de la porte s'échappe une longue plainte monocorde, emplie de douleur. Lorsque Satché franchit le seuil de sa porte, sa famille réunie en ce jour fatidique se répartit autour de lui à la manière des réunions de famille dans les villages : le chef de famille d'un côté, ses épouses de l'autre, les autres hommes d'un côté et les enfants quelque part dans les alentours. Comme il est de coutume, c'est le père de Satché qui, le regard fixe, la voix patente, le geste lent et assuré donne le ton :

Nous sommes réunis ici ce matin. Satché va mourir. Il a été choisi. La grâce frappe à notre porte et vient prendre notre fils. Nous avons confiance. Nous sommes là pour dire à quel point nous sommes fiers. C'est la volonté divine. Comme le veut la tradition, c'est dans la maison de sa mère qu'il s'est réveillé pour son dernier jour. Ce soir, quand il s'endormira, notre fils rejoindra le monde des esprits, car c'est la volonté de Dieu. Nous sommes reconnaissants à Dieu de pouvoir dire au revoir à Satché.

Dans ce lieu intime qu'est la maison familiale, divers autres personnages lui emboîtent aussitôt le pas, dans les diverses langues du pays : le diola, serer, peulh, wolof et le français pour articuler tour à tour des discours semi-religieux où résonnent les croyances animistes méridionales, la phraséologie de l'Église catholique et les incantations islamiques du rite des morts. *Tey* est un film qui, de ce fait, se positionne dans et entre les diverses langues et pratiques culturelles quotidiennes de ce pays, tout en s'affranchissant d'un quelconque parti pris. Au mieux, il expose, tel dans un documentaire, une certaine harmonie dans la douleur, une certaine sobriété autour du sort inéluctable de Satché, et affiche une spiritualité diversement vécue et des réactions communes devant l'incertitude, la brutalité et la fatalité de la mort. Tous les participants, de même que la situation décrite dans cette scène, sont facilement repérables dans le quotidien des familles sénégalaises avec, toutefois, un brin de théâtralité.

La facture documentaire de *Tey* se fait encore plus probante dans la seconde partie du film, une fois que les paroles de l'oncle ont tempéré l'agitation discrète de Satché. La caméra se fait témoin et répertorie des images familières mais traumatisantes du vécu collectif. Malgré les changements politiques intervenus au Sénégal en 2012, l'année 2014

fut une année de braise pour les étudiants, marchands ambulants, opposants politiques au nouveau régime du président Macky Sall. Des affrontements qui confrontèrent la police locale à un groupe d'étudiants se soldèrent par la mort d'un de leurs camarades²⁷; les tentatives d'assainissement de la ville de Dakar par son nouveau maire, Khalifa Sall, entraînèrent le déguerpissement de nombreux citoyens qui avaient élu les ventes à la sauvette en sources de revenus. Tel un documentaire, *Tey* capte et préserve ces moments de tension sociale, sans aucune interférence apparente du cinéaste, sans aucune mise en scène.

De fait, à travers ces évènements bouleversants où l'état postcolonial a exhibé ses griffes, *Tey* offre à ses spectateurs un état des lieux. Satché nous fait le décompte de son héritage, lui qui ne sera plus de ce monde dans quelques heures. Le regard perplexe, il nous lègue à nous spectateurs, témoins de ses dernières vingt-quatre heures sur terre, un « patrimoine » fait de populations meurtries, d'une jeunesse au bord du désespoir et ambitionnant de prendre le large, de pauvres femmes excédées et d'un État prêt à mâter, voire tuer, ses citoyens les plus démunis dans une vaine tentative de maintenir un semblant d'ordre public. Le discours politique de *Tey* ne dévie donc guère des tropes élaborés depuis les années soixante par *Borom Sarret* (1963), *Contras' City* (1968), *Xala* (1974), *Touki Bouki* (1973), *Baara* (1978) et *Hyènes* (1992). L'état post-colonial s'absente délibérément du quotidien de ses citoyens et ne se manifeste à eux que sous l'uniforme du policier ou du gendarme à l'affût du bakchich ou armé jusqu'aux dents.

Ces références concrètes se proposant de fixer sur celluloïd une réalité fuyante ancrent la fiction de *Tey* dans une résistance populaire ambiante.

On est donc en face d'un film sans fard qui ne cherche à résoudre aucune énigme : il expose. Satché, un homme bien portant, bon fils, bon père et bon mari, récemment rentré de ses années d'études aux États-Unis, va mourir d'une mort naturelle dans vingt-quatre heures. Ce qui importe alors, ce n'est plus une finalité servie au compte-gouttes à travers des scènes d'une intensité à fleur de peau, mais les pérégrinations et interrogations du personnage dans les sentiers, chantiers, ruelles et quartiers d'une ville sous l'emprise du désordre postcolonial et de la chaleur tropicale. Satché – et tous ceux qui le côtoient – sait qu'il est en sursis. On le traite de « voleur », car de mémoire d'homme, c'est usurper une part de sa puissance à la mort que de savoir à quel moment elle viendra frapper à votre porte. Fort de cette aubaine, Satché²⁸ foule sa terre natale, tente de flâner dans les espaces mémoriels de la ville pour la dernière fois. La nouvelle n'attend pas pour se répandre. Toutes ses connaissances semblent

s'être résolues au destin du protagoniste. Aussi, il règne tout au long de son passage dans les espaces de son vécu des airs de fête macabrement et égoïstement joyeuses.

tey, le film des pèlerinages impossibles

Bien plus que *Touki Bouki* (1973), *Tey* est tributaire de *Contras' City* (1968). Les espaces s'y succèdent mais ne se ressemblent pas, chacun symbolisant une temporalité, une expérience de vie différente, révolue et quasi irrécupérable. Si le film déroute tant de spectateurs habitués à des diégèses chronologiques, c'est que ces espaces disparates, agencés sans transition, selon le vécu du personnage principal, instaurent le fragment comme structure narrative dès la première image. Passé la première sortie de Satché de la maison de sa mère et son retour auprès de sa femme, le metteur en scène aurait pu librement intervertir les stations lors du cheminement de Satché sans porter atteinte à la signification du film. Satché lui-même ne semble pas avoir d'itinéraire tracé d'avance. Il flâne, au gré de ses coups de cœur et humeurs. Il reste bouche bée devant Sellé lui enjoignant de lui dire où il voulait se rendre, se lève et d'un pas ragaillardi parcourt en zigzags les rues d'un quartier résidentiel. À la sortie de la rencontre avec son ex-copine, il marmonne des mots à peine audibles : « Qu'est-ce que je fous ici ? »

Les espaces que parcourt Satché affichent les marques d'une postcolonialité urbaine, régie par l'incongru, le discontinu et l'inachevé : des rues sablonneuses donnant, à l'improviste, sur des artères en asphalte, des coins de restauration en plein air à peine protégés des intempéries, des immeubles à moitié achevés jonchant le paysage urbain, des taxis délabrés bloqués dans des embouteillages et dont les carcasses fissurées laissent entrevoir les routes cahoteuses de la ville. Satché est le seul, accompagné de son ami Sellé, à entrer et sortir de ces lieux disjoints d'une enfance et d'une adolescence jouissives, au prix d'une hostilité grandissante et jamais assumée des vivants. D'abord accueilli à bras ouverts, il est systématiquement éconduit, pour ne pas dire carrément chassé de ces espaces. Portes et doigts claquent à son passage, transformant ainsi ces espaces en sites d'une ambiguïté pointant vers une impossibilité du retour. Qui plus est, à son passage, les langues se délient, les voix se font tonitruantes et les muscles se tordent. Le premier rejet qu'il essuie émane de ses proches, lors de la cérémonie de pré-veillée mortuaire. Plusieurs des officiants prennent la parole après le père et le fustigent. L'espace intime familial se transforme alors en enfer :

Il n'avait pas confiance en lui. Il mentait... Quelquefois on l'attaquait, mais il faisait rien pour se défendre... lui il ne se battait pas... solitaire, égoïste, mais une rage... des yeux fous... personne ne pouvait l'arrêter... une mauvaise foi, complètement absent... je me souviens de cette fille, tout le monde lui a craché dessus et toi aussi.

Le père profite d'un moment de répit dans ce réquisitoire familial pour le conduire hors de sa demeure. Dans les rues sablonneuses du voisinage, l'intimité et la jovialité des personnages transforment cet espace urbain en village. Satché est interpellé à haute voix. Un tam-tam glorieux entonne la danse de défi des lutteurs (le bakk). Satché sourit et semble esquisser des pas de danse. Des cadeaux lui sont offerts à chaque étape de sa course. Des jeunes, hommes, femmes et enfants, s'agglutinent autour de lui et scandent « Satché, le champion ». Il est auréolé de toutes parts, lance des sourires de part et d'autre de la rue, telle une star ou un politicien au faite de sa gloire, mais personne ne tente de le retenir dans sa course inéluctable vers la mort. L'euphorie collective atteint son paroxysme quand, du haut d'un toit, un groupe de jeunes filles glapissant de joie espiègle jettent à ses pieds des spécimens de linge intime. Arrivé au bout de la rue, avec à sa suite une foule de gamins et d'adultes chantant à tue-tête « Satché c'est toi l'homme de la situation », le protagoniste est délicatement exfiltré de la foule. Suit une scène où par ses cris et gestes, cette foule le prie de s'en aller et de ne plus remettre le pied dans cet espace. Il se peut que la verve avec laquelle la foule l'invective, ou que le revers quasi chorégraphique de ses anciens voisins qui lui tournent le dos, traduise une angoisse par rapport à leur propre mort qu'ils savent inéluctable; mais il nous semble plus probable que, dans ce quartier musulman, cette foule fasse sienne le souhait offert aux morts : « Qu'Allah vous ouvre les portes du paradis et qu'il nous laisse en vie aussi longtemps que possible! » Quoi qu'il en soit, injonction est faite à Satché, cet homme de famille chrétienne aux croyances animistes, de ne plus fouler le territoire des vivants. Cela lui est proscrit à présent étant donné son statut de « devant mourir ». Seul avec son ami Sellé, Satché se livre alors à une flânerie angoissante et fondamentalement vouée à l'échec, à travers le « *concrete jungle* » de Dakar : d'un espace de restauration sur le bord de rue, il entrevoit à travers l'écartement de pans de rideaux, des voitures passant à toute vitesse, un poste radio aussi fonctionnel que les taxis évoqués plus haut ou le téléphone et le ventilateur de sa chambre, un réveil qui grésille d'annonces incompréhensibles; et au détour d'une rue bordée de villas de grand standing, il s'engouffre joyeusement dans une bâtisse inachevée, habitée par de vieux amis.

Autant les êtres, les choses, les espaces et les souvenirs prennent des formes autres pour ce personnage, autant il veut les revivre, les toucher, les sentir et autant, au bout du compte, il se retrouve bousculé, à peine pris en compte, si ce n'est carrément houspillé, laissé en rade, violenté par les vivants. Satché monte un escalier et se retrouve dans une pièce où pendant un moment règne une ambiance joviale entre complices de longue date. Le flottement de la voix

raque de Freddie Hibbert (*Toots & the Maytals*) sur les sonorités saccadées du reggae et l'atmosphère bruyante et enfumée de la pièce transforment cet espace sommaire par ses apparences physiques en un creuset d'heureuses expériences communes passées. Très vite, la précarité de cet espace inachevé et fait de rêves brisés, de carences et d'insuffisances chroniques prend le dessus. L'image de la défaite de soi par l'autre dans une ville marquée par ses tares, s'érige en « autorité autorisante²⁹ » auprès de ces jeunes. Une discussion anodine de conquêtes amoureuses dégénère en bagarre. Un de ses amis dépité par les échecs de la postcolonie se perd dans les constats de sa propre naïveté. Un autre lui rappelle son statut de cadavre ambulante :

C'est toi qui es déjà mort! T'as pas compris? C'est toi qui es déjà mort! C'est pas des héros dont vous avez besoin, c'est des syndicats! Pourquoi t'es revenu? Pourquoi t'es revenu? Pourquoi t'es revenu? C'est ça que je veux te demander : pourquoi t'es revenu? Hein?

L'espace urbain de ces jeunes détruit leur vigueur, fait fondre leurs rêves et les réduit à des badauds faisant le pied de grue devant des bâtisses inachevées, vouées à la moisissure et à l'écroulement. Les paroles de la musique de Freddie Hibbert les définissent comme des prisonniers pris dans un étau carcéral d'où ils ne peuvent s'échapper que par le biais de stupéfiants nocifs. Tous, citoyens d'un état fondé sur et par la violence, s'avouent vaincus et bouillonnent de colère. Aussi, revenir, comme l'a fait Satché, alors qu'on avait l'occasion de se soustraire aux mécanismes étatiques de « dressage³⁰ », c'est exposer au grand jour les échecs des autres, leur exhiber leur fatuité et, de ce fait, les narguer, les humilier. Ainsi le timbre cassant de la voix de l'interlocuteur, le ton sec, moqueur pour ne pas dire dédaigneux de ce dernier tente d'expier l'embarras que représente la présence de Satché. Pour ce dernier, cet espace clos qui, tout à l'heure, signifiait communion, intimité et complicité devient soudain, tout comme précédemment, un lieu exigu où son corps se retrouve cloué, comme par supplice. Il s'engouffre en trombe dans les escaliers, retrouvant ainsi une course effrénée et vaine contre le temps.

Après une longue attente dans le taxi délabré qui tente de les conduire, lui et Sellé, au centre-ville, Satché décide de faire le reste du trajet à pied. Les bruits et couleurs de la ville l'émerveillent un moment. Il flâne et se dandine sur les trottoirs jonchés d'objets de toutes sortes; entouré de passants et soucieux de la présence de la caméra, il lorgne les stands de fruits importés, s'arrête au passage d'un « jeune borom sarret » fouettant énergiquement le flanc de son cheval, fixe yeux et oreilles sur les cliquetis des ciseaux d'un coupeur d'ongles et s'émerveille devant deux jeunes filles riant aux éclats en pleine rue. Cet espace urbain tantôt circonscrit d'apparences trompeuses, d'ébauches suspendues, disettes, carences, serait aussi celui des

créativités nourries de l'immédiateté : la débrouillardise, la joie momentanée, le flirt tous azimuts et la dévotion à Allah. Sur un coup de tête, il décide alors de rendre visite à une ancienne flamme, tenancière d'une galerie d'art, peut-être même artiste elle-même. Les regards se toisent un moment, les lèvres esquissent des sourires jaunes, puis dans cet espace clos, au milieu des simulacres de vie humaine (les sculptures), se joue un chassé-croisé autour des colonnes de soutènement. Pour un bref moment, le plaisir du cache-cache autour de cette colonne reproduit leur joie de vivre d'antan, l'attrait physique de leurs corps, si ce n'est une certaine sensualité agressive et ludique. Cependant, les récriminations et reproches autour de la rupture du couple remontent rapidement à la surface sous forme d'amertume, de colère et même de violence physique à l'égard de l'un et de l'autre. Lorsque Satché s'éloigne de cet espace de jouissance dégénéré en lieu de torture, il respire à peine. Dans la rue, il ne tient plus sur ses jambes. Une foule le regarde chanceler; d'aucuns le fustigent, le traitent d'ivrogne, de drogué, de dépravé. Sellé intervient encore une fois pour le tirer de ce lieu où un fléchissement, même temporaire, du corps suscite de violentes condamnations.

entre musique et bruits : une bande sonore qui prolonge l'ubiquité de tey

L'eau, celle qui stagne, coule et mugit est un élément constant de la création cinématographique de Djibril Diop Mambéty, bien plus d'ailleurs que chez son aîné Sembene. C'est le lieu du rêve, de la détente, de la création artistique dans *Touki Bouki* (1973). On se souviendra en particulier des moments de liberté que Mory et Anta savourent sur le bord de mer sablonneux, des moments intimes qu'ils partagent sur la falaise surplombant l'eau rageuse de l'Atlantique et du simulacre sexuel sur la moto de Mory après que Tante Oumy annonce à Anta la mort de Mory. Les scènes de bord de mer chez Diop Mambéty font rebondir l'action, ajoutent des péripéties à la narration et dévoilent des pans de créativité, alors inexplorés chez les personnages principaux. C'est dans ces endroits que Mory trouve la solution à ses besoins financiers, là où se revigore son corps et là où, une fois chez Charlie, il contemple la beauté de la femme noire, comme si le film citait le poème de Senghor. *Tey*, ainsi que nous l'avons annoncé un peu plus haut, s'inscrit dans le sillage de *Touki Bouki*. La mer n'y paraît que dans les premières secondes, mais c'est elle qui définit un cadre sonore à partir duquel s'inscrivent toutes les harmonies et bruits du reste du film. La mer, pour reprendre la terminologie de Murray Schafer, impose dès le début du film un paysage sonore où viennent se loger les multiples autres sonorités du film. L'immensité de cet espace, sa pérennité, le mystère qu'il évoque chez des populations qui en tirent leur subsistance depuis des

millénaires sans jamais pouvoir se vanter de le connaître ou de le maîtriser, reproduit métaphoriquement l'énigme de la mort, si proche, si habituelle et si mystérieuse. La mer prescrit à ce film une tonalité dominante dont les traits colorent les significations potentielles astreintes aux autres bruits et harmonies.

Le film s'ouvre sur un petit matin diaphane, aux senteurs d'algues, avec des bruits étouffés de vagues se brisant sur la plage. Dans la maison maternelle, le réveil tâtonneur, presque incertain du personnage se signale par les bouffées souffreteuses de la respiration de Satché et le tracé fiévreux de ses doigts autour de son nombril, tous des bruits moins intenses, mais de la même nature sourde que les vagues s'abîmant sur la plage des premières minutes du film. Une fois sur ses jambes, le martèlement de ses pas sur le sol nu de la chambre ajoute à la tonalité mate de ce matin fatidique. Il se lève et se dirige vers le canari au coin de la pièce avant. L'eau suintant de son visage remet dans l'esprit du spectateur la clameur des vagues du début. Satché, cet homme dans la force de l'âge, vient de loin, d'un pays outre-Atlantique pour faire face à sa mort sur cette terre natale, telles les vagues s'abîmant sur la plage après de longues ondées en haute mer.

Dans la scène de réunion de famille, les longs pleurs de la mère définissent un paysage sonore où viennent se blottir toute une série de bruits anodins du quotidien : les coups de marteau, les voix de l'extérieur qui arrivent jusque dans l'enceinte de cette maison endeuillée, les voix enrouées de peine puis accusatrices qui s'adressent à Satché. Le passage prend fin avec le rythme endiablé de la composition du maestro Doudou Ndiaye et ses batteuses de tam-tam³¹. La composition qu'ils interprètent rend hommage aux mères qui mettent au monde des enfants dans la douleur, et dans ce cas, se séparent d'eux dans une douleur encore plus grande.

Le reste de la bande sonore du film universalise la tragédie de la mort et en fait un phénomène existentiel lié à la condition de l'homme. En tandem avec le drame présent, elle insère la narration du film dans les stratégies de survie de la diaspora africaine. C'est Toots and the Maytals³² qui ouvrent la danse avec une chanson phare des jeunesses sénégalaises des années 1980 :

Stick it up, mister!

Hear what I say, sir, yeah...

Get your hands in the air, sir!

And you will get no hurt, mister, no no no

I said yeah

What did I say?

Don't you hear? I said yeah (yeah yeah)

Listen to what I say (what I say)

Do you believe I would take something with me
And give it to the policeman?
I wouldn't do that, now listen to me one more time
I wouldn't do that
And if I do that, I would say "sir, put the charge on me"
I wouldn't do that
No, I wouldn't do that
I'm not a fool to hurt myself
So I was innocent of what they done to me
They was wrong
Listen to me, they were wrong
Give it to me one time
Give it to me two times
Give it to me three times
Give it to me four times
54 46 was my number
Right now, someone else has that number³³.

Bob Marley avait déjà emboîté le pas à Freddie Hibbert, le parolier et protagoniste de cette chanson, avec son « I shot the sheriff ». Satché la savoure vautre dans le confort douillet d'un fauteuil, un cigare au bout des lèvres, le regard lointain. Cependant, dans le contexte actuel de ce film, cette chanson acquiert une fonction prémonitoire. L'obéissance du protagoniste de la chanson aux injonctions arbitraires de la police annonce l'acquiescement douloureux mais pieux de la famille de Satché face à la décision du « Tout-Puissant », ainsi que l'affirme le père. Plus tard l'oncle de Satché, devant les cris de révolte de son neveu, le convaincra de la fatuité de ses questionnements. Le même oncle lui confirmera le caractère inéluctable pour tout être humain de son sort, ainsi que l'insinuent les deux dernières lignes de la chanson de Freddie Hibbert : « 54 46 was my number / Right now, someone else has that number. »

Une fois la fatalité de la mort affirmée, une fois que l'oncle l'aura renforcée par ses injonctions à l'adresse d'un neveu acculé par le sort, la bande sonore se fait plus explicite. Elle reprend un chant de déploration des morts des Pygmées AKA³⁴ de l'Afrique centrale. La mélodie en courbe descendante double la voix du chanteur mâle d'une plainte lancinante de voix féminines éplorées. Tous entonnent le même refrain, les mêmes paroles, comme pour évoquer des tourments également ressentis. Le film se termine sur des notes de créativité sonore et vestimentaire. Une version caméo des sapeurs de l'Afrique centrale paraît en plein centre-ville de Dakar. L'acteur esquisse des pas de danse à la Michael Jackson dans un couloir commercial. Le film se lance dans une célébration de la créativité et des rythmes mélodieux de musiciens Songye³⁵. Des enfants remplacent des danseurs Songye,

mais l'agilité du corps de ces derniers se moule à l'enchevêtrement de sons de guitare, de percussions, d'instruments à vent et de métaux cognant contre des bouteilles vides. Ici, comme chez Mambéty (*Touki Bouki*, *Badou Boy*, *Hyènes*, *La Petite vendeuse de soleil*), l'art soulage. C'est un bien public servant d'exutoire devant les pressions étatiques sur une population de démunis. Dans *Tey* (2012), cette bouffée temporaire d'oxygène établit un lien avec les peuples africains de la zone équatoriale comme pour signaler des modes de vie et conditions similaires.

Tey est un film de l'entre-deux du point de vue thématique, de son style, de sa bande sonore, de ses personnages, de ses espaces. Ses significations se nourrissent d'une hybridité ancrée sur l'histoire, les créations et les diverses conditions de vie des peuples d'une Afrique élargie. Certes, le film est déroutant, ne s'offre guère à première vue, mais ses différents niveaux de narration s'investissent dans un social où sont mises à l'épreuve la justice, les promesses de liberté, de bien-être. Satché est un revenant. En prise avec sa mort imminente, il retourne sur le lieu de sa naissance, retrouve mère et famille, « re-trace » les lieux de sa jeunesse, « re-trouve » ses anciennes idylles, « re-foule » des pieds ces espaces de la ville ayant nourri ses expériences de vie, avant de « re-joindre » femme et enfants, dernière étape avant qu'il ne « re-devienne » poussière. À travers la multiplicité des lieux, la diversité des retrouvailles, les échecs répétés de revivre un passé révolu, Alain Gomis comme Achebe, comme Ngugi, et Césaire, illustre l'énigme d'un retour rêvé, mais au bout du compte, impossible.

bibliographie

- ACHEBE, Chinua, *A Man of the People*, London, Heinemann, 1960.
- BAKARI, Imruh et Cham Mbye (éd.), *African Experiences of Cinema*, London, BFI, 1996.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956.
- CHANAN, Michael, *The Politics of the Documentary*, London, BFI, 2007.
- CHION, Michel, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2005.
- DIAWARA, Manthia, *African Film. New Forms of Aesthetics and Politics*, London, Prestel, 2010.
- *African Cinema : Politics and Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- DIOP, Ousseynou, « Le documentaire africain », dans Vincent Patigny et Catherine Saouter (dir.), *Le documentaire : contestation et propagande*, Montréal, XYZ, 1996.
- FRONTY, François et Delphe KIFOUANI, *La diversité du documentaire de création en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- GADJIGO, Samba, *Ousmane Sembene : Une conscience africaine*, Paris, Homnisphères, 2007.
- GAINES, Jane M. et Michael RENOV (dir.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, Minnesota UP, 1999.
- GENOVA, James E., *Cinema and Development in West Africa*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique*

- contemporaine, Paris, Khartala, 2000.
- NIANG, Sada, *Djibril Diop Mambéty : Un cinéaste à contre-courant*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- NICHOLS, Bill, « Getting to know you... Knowledge, Power and the Body », dans Michael Renov (éd.), *Theorizing Documentary*, London, Routledge, 1993.
- RENOV, Michael (éd.), *The Subject of Documentary*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004.
- *Theorizing Documentary*, London, Routledge, 1993.
- TRINH, Minh-ha T., « The totalizing Quest of Meaning », dans Michael Renov (éd.), *Theorizing Documentary*, London, Routledge, 1993, p. 90-107.
- UKADIKE, Frank, *Black African Cinema*, Berkeley, California University Press, 1994.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Homecoming : Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*, London, Heinemann, 1972.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

filmographie

- BASSORI, Timité, *La femme au couteau*, 1969, 1h20.
- DUPARC, Henri, *Bal poussière*, 1988, 1h41.
- FAYE, Safi, *Mossane*, 1997, 1h45.
- GOMIS, Alain, *Tey*, 2012, 1h30.
- MAMBÉTY, Djibril Diop, *Hyènes*, 1992, 1h53.
- *Touki Bouki*, 1973, 1h35.
- *Contras' City*, 1968, 21mn.
- SEMBENE, Ousmane, *Borom sarret*, 1963, 20 mn.
- SISSAKO, Abderrahmane, *Bamako*, 2006, 1h58.

26 James E. Genova, *Cinema and Development in West Africa*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013, p. 60-61.

27 Voir [<http://www.rfi.fr/afrique/20140815-senegal-etudiant-tue-affrontements-universite-dakar-cheikh-anta-diop-bourses->].

28 Le terme wolof signifiant “voleur” se prononce, à une voyelle près, de la même manière que le nom du personnage. Il suffirait simplement d'omettre le [e] de la dernière syllabe. On substituerait aussi l'orthographe wolof “sacc” à la translittération française.

29 Achille Mbembe, *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 43.

30 *Ibid.*, p. 46.

31 [<https://www.youtube.com/watch?v=TIG3xLIPX7c&index=3&list=PLthxuUnU3hxlKtMTcnPSUDWlO5KKle7qj>], page consultée le 15 juin 2016.

32 Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=yjg6flu3zuc>], page consultée le 15 juin 2016.

33 [<http://genius.com/Toots-and-the-maytals-54-46-was-my-number-lyrics>].

34 [<https://www.youtube.com/watch?v=VcogAaAtnYE>].

35 [<https://www.youtube.com/watch?v=LINRFSzigUo>].

une cartographie du racisme

la sombre ville lumière dans ici on noie les algériens³⁶

Whitney Bevill
Université de Virginie

résumé

Yasmina Adi présente aux spectateurs plusieurs cartographies alternatives de Paris dans son documentaire *Ici on noie les Algériens* (2011), portant sur le massacre des Algériens le 17 octobre 1961 à Paris. Adi déploie des films, des photographies et des transmissions radiophoniques qui concernent la nuit noire ainsi que les rafles des Juifs en 1942 à Paris pour situer le spectateur dans une géographie imaginaire du « délit de faciès » dans l'histoire de la France. Des preuves multimédia servent à juxtaposer les rafles à la violence anti-algérienne, ce qui démontre que la Ville Lumière possède une histoire très sombre.

Mots clés : Algérie, délit de faciès, nuit noire, racisme, géocritique, cartographie, Adi.

abstract

Yasmina Adi presents multiple alternative cartographies of Paris in her documentary, *Ici on noie les Algériens* (2011), about the massacre of Algerians on October 17, 1961 in Paris. Adi deploys films, photographs, and radio broadcasts about that night, alongside those concerning the 1942 round-ups of Jews in the same city in order to situate the spectator in an imaginary geography of racial profiling in France. Multimedia evidence serves to juxtapose the roundups of Jews with anti-Algerian violence, demonstrating that the City of Light possesses a much darker history.

Key words : Algeria, racial profiling, nuit noire, racism, geocriticism, cartography, Adi.

Dans le documentaire de Yasmina Adi, *Ici on noie les Algériens* (2011), la réalisatrice utilise des arrière-plans pour mettre en scène la mémoire antisémite et anti-algérienne à Paris. Les personnes interrogées racontent les événements du 17 octobre 1961 devant des bâtiments et des espaces où des manifestations, des arrestations massives et des noyades ont eu lieu. Adi déploie des films et des photographies de cette nuit pour situer le spectateur dans une géographie imaginaire alternative de l'histoire de la France, « la chasse au faciès » – ou ce qu'on appelle aujourd'hui le « profilage racial » – pour subvertir la cartographie « officielle » de la Ville Lumière. Elle juxtapose stratégiquement le passé et le présent, la violence et le calme, la mémoire et l'oubli, pour créer une cartographie de la dissidence en montrant une « carte » de la ville à travers les manifestations et la violence qui ont suivi. Les Juifs et les Algériens avaient été nommés « extérieurs » à la ville et à la France, étant ainsi considérés comme méritant peu la protection de la police parisienne ou de l'État français. La géographie de Paris et son infrastructure (les bâtiments historiques, la RATP, les magasins, les sorties de métro, etc.) sont utilisées contre ces « étrangers » pour les expulser.

Adi réfute cette notion d'étrangeté entre les Juifs et les Algériens, en construisant des échos visuels des rafles de Vichy de 1942 et de la nuit noire, le 17 octobre 1961, pour nous permettre de nous souvenir de plusieurs passés qui ne doivent pas être répétés. Adi met en place un cadre à travers lequel le spectateur doit interpréter aujourd'hui la géographie parisienne contemporaine comme une cartographie parisienne du racisme. En effet, Paris est une ville où il existe une infrastructure des bâtiments, des transports publics et de surveillance gouvernementale utilisés ou impliqués dans une histoire du racisme. Pour Adi, Paris n'est plus la Ville Lumière ou la ville dédiée à la gloire du pays des droits de l'Homme. Derrière cette image d'une ville comme destination touristique prééminente du monde, on peut plutôt regarder Paris à travers le prisme du racisme dans sa propre géographie. L'espace est ainsi transformé en un palimpseste de la mémoire, une géographie mémorielle qui renforce le devoir de conserver la mémoire collective de la France.

« les paysages de peur »

Afin de mieux situer le film dans la théorie géocritique, je me tourne vers deux idées sur la spatialité développées par Tuan Yi-Fu et Edward Soja. Ces auteurs considèrent l'espace comme une entité créée par la société humaine et les actions qu'elle contient.

Premièrement, Tuan explique dans sa théorie des « paysages de peur³⁷ » que le monde est chaotique. Par conséquent, l'humanité tente d'expliquer ce chaos par les mythes, les systèmes philosophiques ou

les contes de fées. La géographie des villes s'appuie sur cette tentative. On construit des maisons, des clôtures ou des murs pour protéger nos corps et nos familles. On a développé des tribus, le gibet, la quarantaine et les asiles de fous pour nous défendre contre d'autres types de chaos, tout en construisant des « paysages de peur ». Les sociétés tentent de se défendre contre la folie ou la maladie, des formes de chaos, pour rendre leurs villes pures.

Deuxièmement, la théorie de Soja est complémentaire à celle de Tuan. Il constate que l'espace physique est constitué aussi de l'espace social. En d'autres termes, l'espace est « socialisé » parce qu'il produit les actions sociales et les renforce. « La spatialité concrète – la vraie géographie humaine – est ainsi une arène compétitive où se jouent des luttes pour la production et la reproduction sociales, pour les pratiques sociales visant soit l'entretien soit le renforcement de la spatialité existante ou la restructuration importante et/ou la transformation radicale³⁸ ». Il emploie l'exemple de l'interaction sociale avec un endroit : être humain c'est être attaché, être placé dans le monde et avoir des relations dans et avec le monde et avec les autres. Adi nous fait donc comprendre Paris, le monde où elle se concentre dans son film, en relation avec certains êtres et, notamment, les Algériens et les Juifs de Paris. La ville est un tissu de relations. Elle nous fait aussi comprendre Paris comme « paysage de peur » d'un gouvernement menacé par certains groupes.

La relation de ces gens avec l'espace de la ville doit être comprise par rapport à leurs expériences vécues en ce lieu – les rafles et la violence contre ces peuples, et la géographie physique de Paris qui a soutenu cette violence du délit de faciès. Adi déploie donc le point de vue de ces groupes pour réclamer le point de vue du gouvernement français. L'expérience vécue par ces groupes dans cet espace transforme la ville en un espace de terreur, de violence et d'incertitude.

le syndrome d'algérie

Adi démontre un type de « paysage de peur » en expliquant à quel point il a été difficile de chercher des documents officiels sur la « nuit noire ». Elle note que les dossiers qui concernent le massacre avaient été scellés jusqu'en 2012, donc le massacre n'occupait pas de place³⁹ dans la mémoire collective parisienne ou dans la géographie mémorielle de Paris. Comme dit Tuan, le gouvernement français a tenté de « purifier » la ville de Paris de la mémoire du massacre.

La réalisatrice utilise des points de vue uniques de témoins pour réfuter ou sauvegarder des documents censurés par l'État après cela (comme des rapports, des photographies, des transmissions radio, des articles de journaux, etc.) portant sur des événements de cette nuit. Autrement dit, l'histoire « officielle » du massacre est opposée aux

témoignages personnels ou médiatiques.

Ces documents présentent de multiples points de vue du massacre et ils changent notre compréhension de cet événement. La réalisatrice mélange ces documents officiels – en d'autres termes, des souvenirs *officiels* de l'affaire – avec des souvenirs des victimes, de leurs familles et d'autres personnes impliquées, dans le but d'ajouter des couches d'authenticité à son récit. « Parmi les témoins algériens, peu d'entre eux avaient jusqu'alors évoqué cette histoire [...] Certains [...] n'en avaient jamais parlé, même pas à leurs enfants », constate-t-elle⁴⁰. L'objectif d'Adi était spécifiquement de « faire ce film pour que la vérité remplace les non-dits⁴¹ », pour découvrir ces souvenirs tacites, ceux à peine discutés – même au sein de la communauté d'origine algérienne de France.

Adi constate que « cette méconnaissance s'explique aisément. Absente des manuels scolaires, cette histoire est tout d'abord étouffée, puis simplement ignorée pendant de nombreuses années⁴² ». Peu de films des années 1960 abordent directement la question algérienne. Ces films « mettent l'accent sur l'expérience des personnes qui souffrent à cause de la guerre, mais ne cherchent pas à faire un plus grand spectacle de l'expérience de la guerre. L'absence de financement pour la production de tels films est évidente⁴³ », souligne Benjamin Stora.

Des films tels que *Le petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1963), *Muriel* (Alain Resnais, 1963), *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) et *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) ont osé aborder le sujet d'une manière indirecte juste après l'indépendance algérienne. À cette époque, de nombreux réalisateurs de la Rive Gauche ont utilisé leur art à des fins politiques et ont tenté de critiquer la guerre sans rendre furieux les censeurs. *Avoir 20 ans dans les Aurès* (René Vautier, 1972), *La Question* (Laurent Heynemann, 1972) et *R.A.S.* (Yves Boisset, 1973), sortis une décennie après l'indépendance algérienne, font preuve d'une plus grande volonté de faire face aux réalités de la guerre – bien que, comme Stora le souligne, les films aient été tournés au Maroc ou en Tunisie, sans aucun comédien algérien.

Cette approche durant le tournage a engendré une sorte de déréalisation de la guerre. Ce cinéma ne représente pas seulement un lieu de conflit idéologique possible au sujet de la gestion de la guerre, mais aussi la vraie émotion, la passion et des lieux et des paysages authentiques. Le double effacement de l'Algérien natif et de son paysage approfondit ce sentiment d'absence⁴⁴.

Cependant, les cinéastes français et algériens ont produit récemment un grand nombre de films qui traitent de la guerre des deux côtés, qui sont tournés en Algérie avec des comédiens algériens ou d'origine maghrébine, en français et en arabe. *Le vent de Toussaint* (Gilles Béhat, 1991), *Caché* (Michael Haneke, 2005), *Indigènes* (Rachid Bouchareb,

2006) et *Hors la loi* (Rachid Bouchareb, 2010), pour ne citer que quelques exemples de *blockbusters*, poursuivent l'exploration de la mémoire collective française de cette période. Néanmoins, le massacre n'a été officiellement reconnu qu'en 1999, bien que les individus et les collectifs aient fait pression pendant des décennies pour la transparence et la commémoration des événements.

le climat politique

Avant de continuer, il est nécessaire de comprendre le climat dans lequel le massacre a eu lieu. La France, tiraillée entre l'image d'un pays de glorieux résistants qu'elle s'efforçait de construire et son passé de collaborateurs de Vichy qu'elle tentait de taire, était dans une situation controversée, voire insoutenable, vis-à-vis du travail de mémoire de la Seconde Guerre mondiale qu'elle avait entamé. Les forces de police de Paris en 1961 étaient composées d'anciens partisans de Vichy, de collaborateurs, de membres de la Résistance, de partisans militants d'une Algérie française et d'anciens combattants de l'Algérie et de l'Indochine⁴⁵. Une *Force de police auxiliaire* ciblait la population algérienne spécifiquement⁴⁶ tandis que l'anticolonial Front de Libération nationale (FLN) intensifiait ses attaques en France, perpétrant une campagne de terreur. Pendant que les attaques du FLN augmentaient, le ciblage des Maghrébins par la police augmentait également de façon disproportionnée.

En réaction, le gouvernement français a déclaré un couvre-feu dans la région parisienne pour les « coupables » du délit de faciès – en d'autres termes, pour ceux qui semblaient être d'origine maghrébine. Tout au long de cette période, les corps inanimés de citoyens d'origine maghrébine ou de Maghrébins ont régulièrement été retrouvés dans la Seine⁴⁷. L'ambiance en France devenait de plus en plus sombre.

La tristement célèbre manifestation qui est devenue plus tard « la nuit noire » avait été annoncée de la manière suivante : « la Fédération de France du FLN appelle les Algériens de la région parisienne à manifester pacifiquement, avec femmes et enfants, le 17 octobre, à 20h30⁴⁸ ». Papon a alors ordonné que tous les accès à la ville soient bloqués. Des milliers de policiers, de CRS et de gendarmes ont encerclé le métro, les gares RER, les bus RATP et les rues pour cibler les manifestants. Des personnes ont été arrêtées dans les rues, détenues dans le stade Beaujon, le Gymnase Japy et le Vélodrome d'Hiver.

Comme le montre Adi dans son film, des milliers de protestataires ont été internés, rappelant une fois encore les rafles du gouvernement de Vichy en 1942, où le Vel d'Hiv était aussi utilisé comme prison temporaire. Certains ont été contraints de passer jusqu'à une semaine en détention. Certains autres détenus ont été transportés vers l'Algérie. « [O]n parle de 150 corps retirés de la Seine entre Paris et Rouen. De

nombreuses disparitions sont signalées⁴⁹.» Nombreux sont les traumatisés qui ne furent jamais pris en charge; d'autres ont tout simplement disparu.

lieux-carrefours

Pour souligner la relation entre l'espace et l'expérience humaine de Tuan et de Soja, je cite Pierre Nora, qui affirme que la mémoire est incorporée dans plusieurs « lieux-carrefours », y compris les « fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, dictionnaires, et musées⁵⁰ ». Adi utilise cinq types d'arrière-fonds comme lieux-carrefours pour évoquer la mémoire du massacre et sa relation aux rafles de 1942 : les marqueurs géographiques, les sites médicaux, l'espace domestique, la préfecture de police et la culture pop. Ces arrière-fonds devant lesquels les personnes interrogées sont positionnées relient plusieurs passés avec le présent, créant ainsi ces lieux-carrefours qui génèrent des cartographies alternatives de Paris – celles qui contestent la version touristique de Paris, par exemple.

Les types d'arrière-fonds les plus utilisés par Adi sont les marqueurs géographiques, parmi lesquels on trouve la Seine, la gare Saint-Lazare, les plaques de rue, le métro et les tunnels routiers. Des plans de la Seine encadrent le film, rappelant au spectateur le site principal de la mémoire qui est en effet un protagoniste du film.

La réalisatrice met en évidence des marqueurs géographiques spécifiques tout au long du film : nous voyons des plaques de rue pour la rue d'Alésia, la rue de la Goutte d'Or, la rue des Amandiers, le boulevard Saint-Michel et le boulevard Poissonnière; des panneaux pour les stations de métro Concorde, Étoile et Wagram; pour la Place de la Concorde et la Place de Clichy; pour Saint-Michel, La Défense, Neuilly, les Grands Boulevards et la cathédrale Notre-Dame. Plusieurs fois, Adi utilise la même photo et quelques secondes de film pour montrer des manifestants rassemblés devant l'Arc de Triomphe. Les manifestants nous regardent à travers le temps, envahis par la peur et l'incertitude. On ne peut pas s'empêcher de remarquer le paradoxe qui surgit entre le célèbre monument représentant le pays des droits de l'Homme qui domine l'arrière-plan et tant d'inculpés – aux caractéristiques faciales similaires – réunis devant, entre un lieu célébrant les droits de l'Homme et un flagrant délit de faciès. Ces juxtapositions exposent la différence entre la cartographie officielle de la ville et cette cartographie dissidente.

Adi et les personnes interrogées comprennent ces détails d'authentification qui fournissent également au spectateur une idée du mouvement physique, géographique et chronologique des manifestations. De la même manière, ils donnent aux spectateurs contemporains une idée de la taille massive des manifestations. Ces marqueurs géographiques s'assurent également que nous nous

souvenions de ces espaces de la mémoire nationale dont l'origine est un massacre orchestré par l'État. Adi les évoque maintes et maintes fois dans le film comme des sites de violence extrême.

Madame Khalfi est le premier témoin invité à s'exprimer, et on la voit dans un taxi, la nuit, en route pour Paris. Elle rappelle qu'elle avait vingt-cinq ans et était mère de quatre enfants lorsque son mari, un manifestant, a disparu. « Je sais que tu es dans l'eau... Il en a mangé, ce fleuve », pleure-t-elle. Le spectateur l'accompagne dans Paris et dans l'histoire du massacre. On entre dans Paris en venant de la banlieue, tout comme les manifestants l'avaient fait.

Ensuite, Adi montre deux gros plans d'une photo de manifestants à l'extérieur d'un cinéma, puis un gros plan d'une photo de verre cassé, peut-être pour rappeler le Kristallnacht. On voit ces mêmes photos plus tard dans le film d'un angle plus large, et on apprend que le cinéma s'est appelé Les Horizons et que le verre brisé est dans le deuxième arrondissement, sur le boulevard Poissonnière.

Dans la deuxième projection de la photo du cinéma, Adi zoome et fait un travelling pour mettre en valeur chaque individu. On voit leurs expressions faciales, leur posture, la pluie qui ruisselle sur leurs manteaux et, sur certains, le sang qui coule des blessures. La deuxième fois où l'on voit ces photos, Adi les contextualise et on les voit en détail. Le cinéma Les Horizons appartient à une certaine cartographie dès qu'on le voit la seconde fois, celle où la violence est localisée devant un certain cinéma, sur un certain boulevard, dans un certain arrondissement.

La gare Saint-Lazare est montrée en arrière-plan lors de l'entretien qui suit. L'image des voies ferrées avec la tour de l'horloge de la gare dans l'arrière-plan rappelle les images d'Auschwitz, en particulier celles de *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955). La tour de l'horloge fait écho visuellement aux tours de garde d'Auschwitz, et c'est la première fois qu'Adi évoque les voies ferrées rendues tristement célèbres pendant la Seconde Guerre mondiale. Cependant, contrairement à ce qui est fait dans *Nuit et brouillard*, Adi nous donne à entendre le témoignage d'un homme « déporté ». Celui-ci raconte comment son voisin policier et le concierge de son immeuble l'ont averti de *ne pas* quitter sa maison, ce qui fait inversement écho aux rafles de 1942, pendant lesquelles les gens ont été forcés de *quitter* leurs maisons.



Les sites médicaux et domestiques constituent les arrière-plans les moins utilisés dans le film. La maison de Mme Khalfi sert à l'une de ces juxtapositions discordantes. L'unique photo de famille, accrochée au mur derrière cette femme, est un autre monument qui attire l'œil du spectateur en raison de son placement au niveau de la tête et en raison de son contenu : notre regard est attiré par la photo de son mari disparu et par conséquent, par l'image en négatif d'une famille brisée.

Les médecins et les travailleurs de la santé constituent également des témoins oculaires dans le documentaire. Le centre hospitalier Sainte-Anne, situé dans le quatorzième arrondissement, est un lieu d'où plus de cinquante femmes et enfants ont été secrètement conduits vers l'arrière de la rue d'Alésia pour échapper à la police. Les entretiens qui s'y tiennent, ainsi que ceux des autres employés médicaux qui ont soigné les blessés, mettent l'accent sur les histoires de personnes qui ont résisté aux rafles des Juifs en 1942.

Les espaces cités plus haut étaient publics et ouverts, en opposition aux espaces cloîtrés qu'on voit dans la préfecture de police. La préfecture – un bâtiment construit comme un paysage de peur – est un espace hermétique empli de dépêches terrifiantes, d'ordres à tirer sur les manifestants, à les tuer et à les rafler. Le bâtiment de la préfecture est montré par les photos et les films par sa cour intérieure, rappelant une forteresse de château gardée par des chevaliers modernes.

À l'intérieur de la préfecture, des cartes aseptisées contrastent avec les images de la pluie, du sang et de l'humanité terrifiée qui se débat à l'extérieur de ces murs. Les policiers en uniforme se déplacent au milieu des équipements modernes dans les chambres blanches. Des cartes de la quasi-totalité des murs du centre d'expédition sont accrochées, et Adi insère un gros plan de Maurice Papon, chef de la police, en train de regarder une carte sur laquelle il suit le mouvement des manifestants. Cet homme qui a orchestré le massacre⁵¹ de citoyens français, non pas une fois mais deux, recense une cartographie des dissidences, et nous savons qu'il prendra des mesures exceptionnelles pour les réprimer. De plus, la distance qui sépare la préfecture et le pont Saint-Michel, où les gens étaient jetés dans la Seine et où se trouve une petite plaque qui commémore le massacre, est de seulement quatre-vingt-onze mètres.

La culture pop constitue le prochain groupe des arrière-plans dans le film, et je me concentre ici sur le rôle du cinéma et des hiéroglyphes cinématographiques qu'Adi emploie comme arrière-plans de la mémoire. La nuit du massacre, le cinéma *Les Horizons*, mentionné plus haut, montrait le film américain *Horizons sans frontières* (*The Sundowners*, George Templeton, 1960). Adi insère aussi quelques

secondes de la vidéo du concert de Jacques Brel qui se tenait à l'Olympia ce soir-là.



Le Berlitz dans
Ici on noie les Algériens d'Adi.

Cependant, deux sites jouent un rôle plus important en tant que lieux de mémoire : le Palais des Sports et le cinéma Le Berlitz / le Palais Berlitz. Adi fait un travelling sur deux photos prises du Berlitz depuis des angles différents, et qui montrent une foule immense de manifestants. L'angle d'une des photos jette la lumière sur les manifestants; l'autre photo est prise derrière la ligne de police, mettant l'accent sur leur tentative de contrôler ces manifestants. La réalisatrice s'attarde sur ces images au moment où le documentaire atteint son point culminant, faisant des gros plans et superposant de la musique industrielle aux bruits de la foule et de la police battant les gens à coups de matraques. Le son sert à augmenter la tension chez le spectateur. Ces deux angles de prise de vue constituent, comme Nora le dirait, un carrefour : Le Berlitz se trouve à la convergence de plusieurs rues. Il est également le moment dans le film où la violence éclate enfin. La réalisatrice déploie des coupes franches de photos de manifestants fuyant le son extradiégétique des foules criant, des images de manifestants blessés et des arrestations dans le métro; le volume de la musique industrielle augmente tout au long de cette série de coupes franches. La tension narrative explose quand Adi utilise ces techniques de montage. Cela est le type de carrefour que Nora prétend être une mise en scène nous permettant de situer des histoires multicouches et des perspectives qui effectivement créent la mémoire, « la géographie humaine » comme dit Soja.



Entrée de l'exposition *Le Juif et la France*.

Le Berlitz lui-même est un site important de la mémoire nationale. Nommé Le Palais Berlitz à cette époque-là, le cinéma a accueilli l'exposition antisémite *Le Juif et la France* pendant plusieurs mois de 1941 à 1942, alors que la France était sous occupation. À l'endroit exact où, deux décennies plus tôt, un groupe ethnique avait été ciblé et attaqué par le biais d'une exposition « scientifique », un autre groupe « coupable » du délit de faciès a été attaqué avec l'aval de l'État. Bien qu'Adi n'inclue pas d'images contemporaines du Berlitz (qui est toujours un cinéma), le spectateur contemporain peut néanmoins voir un palimpseste de ce lieu de mémoire, ce paysage de peur.

Le Palais des Sports est un autre lieu de mémoire dans cette catégorie de la culture pop. Les représentants du gouvernement semblaient vouloir balayer non seulement les débris des manifestants, mais aussi les preuves physiques de la rafle et de la violence laissées dans la salle. Adi montre des photos et des films de l'extérieur du bâtiment ainsi que les affiches publicitaires des concerts de Ray Charles, qui eurent lieu à partir des 21-24 octobre de la même année. Ces concerts et les spectacles qui allaient suivre obligeaient à vider et à nettoyer le stade, et par là la mémoire collective du massacre lui-même.

Les photos du Palais qu'Adi utilise mettent au premier plan des bus alignés – presque comme des voitures de train – à l'extérieur du stade. On voit aussi plusieurs photos prises à l'intérieur des bus bondés de manifestants. Les lignes de train nous rappellent de nouveau les trains de déportés de la Shoah. Ces déportés-ci ont été transportés du centre de Paris au Palais des Sports, au Stade Pierre de Coubertin et à la Porte de Vincennes, certains ayant été plus tard expédiés dans des cellules à Asnières, Gennevilliers et Colombes. Les « déportations » par bus et par train de 1961 font écho aux expulsions antérieures que Papon a ordonnées comme chef de la police de Bordeaux de 1942 à 1944, ainsi qu'aux rafles des Juifs à Paris les 16-17 juillet 1942. Les deux sites, d'ailleurs, ne sont distants que de huit kilomètres.

Adi met en évidence le déplacement massif de personnes et elle

interroge plusieurs témoins à propos des passages à tabac et des arrestations dans le métro et les bus de la RATP. Ce lien avec les déportations de Papon au moyen de la RATP et de la SNCF joue un rôle central dans la connexion des deux événements dans l'esprit du spectateur d'Adi. Adi explique dans un entretien⁵² qu'elle a rencontré des difficultés considérables pour accéder aux dossiers de la RATP traitant de cet incident, même si elle a choisi de ne pas inclure ces détails dans son documentaire. Les documents de la RATP stipulent :

En effet, les autobus mis à la disposition des services de police servent à transporter, vers des lieux d'internement, indifféremment, des hommes valides, des blessés graves et même des mourants. L'état ensanglanté dans lequel les autobus rentrent aux dépôts comme à Croix-Nivert, Clichy, Malakoff, Lagny... atteste de la véracité de ces affirmations. De plus, les agents de la régie conduisant ces autobus affirment que les personnes arrêtées sont littéralement empilées et systématiquement matraquées dans les voitures [...] Ces méthodes rappellent celles utilisées pour transporter les Israélites pendant l'occupation allemande⁵³.

Les véhicules de la RATP et de la SNCF ont été utilisés dans les rafles par Vichy, pour lesquelles la SNCF a payé soixante millions de dollars en dommages et intérêts aux familles des victimes américaines. Aucune de ces réparations n'a été faite pour les familles des victimes de la nuit noire.

cartographies subversives

Lors du cinquante et unième anniversaire du massacre, le président François Hollande a été le premier président français à déposer une couronne sur le pont de Clichy en mémoire des manifestants qui ont été tués en 1961. Le film d'Adi est un moyen pour aborder encore la nuit noire ainsi que le silence fait autour de cette nuit tristement célèbre. « Le 17 octobre 1961, des Algériens qui manifestaient pour le droit à l'indépendance ont été tués lors d'une sanglante répression. La République reconnaît avec lucidité ces faits. Cinquante et un ans après cette tragédie, je rends hommage à la mémoire des victimes », a déclaré François Hollande⁵⁴. Benjamin Stora indique qu'il « faut faire la distinction entre connaissance et reconnaissance... : le 17 octobre 1961 n'est pas la rafle du Vel' d'Hiv⁵⁵ ». Cependant, Papon a réfuté le nombre de morts, en ajoutant : « La police parisienne a fait ce qu'elle devait faire⁵⁶. » Son rôle dans les déportations de la Shoah et lors de la nuit noire illustre le refus de la mémoire qui empêche la réconciliation.

Adi emploie la photographie, le cinéma, les médias et les témoignages oculaires pour fabriquer un ensemble de vérités sur le 17 octobre 1961. Ces témoignages pluriels reflètent le concept de Nora qui veut que l'histoire soit un carrefour de mémoire devant être reconstitué. Les expériences vécues dans l'espace de cette ville l'avaient marquée. On n'arrive plus à voir Paris comme une ville

touristique parce qu'on voit ses monuments et ses bâtiments touchés par cette longue histoire du racisme. L'espace de Paris a rendu possible cette violence.

Adi insiste sur la mémoire « palimpseste » qui renforce le devoir de mémoire, qui la rend présente partout et pour toujours. Elle nous rappelle qu'« on parle du passé mais avec des témoins qui sont ancrés dans le présent. Les images rappellent les rafles du Vel' d'Hiv en 1942, mais elles sont toujours d'actualité. Elles me rappellent le traitement fait aux sans-papiers et plus récemment l'évacuation de Roms dans un tramway. L'État réitère ses méthodes de répression⁵⁷ ».

Le film d'Adi démontre que Paris est un palimpseste de souvenirs. Elle nous montre un espace fragmenté par des mémoires qui s'opposent, en soulignant l'idée que l'espace de la ville de Paris est un espace de possibilités lié aux expériences humaines. Cela rappelle Soja, qui constate que l'espace est « une arène compétitive⁵⁸ » pour la structuration et la production sociale, surtout par rapport à la mémoire collective.

Plusieurs histoires convergent dans cette « arène compétitive » de l'espace urbain dans ce film et présentent aux spectateurs de multiples cartographies de répression et de subversion. Nous assistons à une cartographie de l'héroïsme par le personnel médical au Palais des Sports et au centre hospitalier Sainte-Anne. Nous entendons parler d'une cartographie du « profilage » racial à l'Arc de Triomphe, au pont de Neuilly et à la Place de la Concorde; une cartographie de la violence policière est marquée sur les ponts et dans les centres de détention à l'intérieur et autour de Paris; des manifestants rappellent leur propre « cartographie de refus » dans les rues.

Adi nous présente donc une cartographie alternative de Paris, de cette ville parsemée de monuments à la gloire de la France. Elle reprend la Ville Lumière et nous en donne une vue plus sombre pour subvertir la cartographie « officielle » de Paris.

bibliographie

AGAT FILMS & CIE, « *Ici on noie les Algériens* : un film de Yasmina Adi », [<http://www.unifrance.org/film/33161/ici-on-noie-les-algeriens>].

EINAUDI, Jean-Luc, *La Bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Seuil, 1991.

« Entrée de l'exposition *Le Juif et la France* », sur Concours National de la Résistance et de la Déportation : Idéologie et chronologie de la répression de la Résistance en France, [<http://www.cndp.fr/crdp-creteil/index.php/component/ressources/?task=view&id=1>].

« La France va verser 60 millions de dollars aux victimes américaines de la Shoah », *Le Point*, 12 mai 2014, [http://www.lepoint.fr/monde/la-france-va-verser-60-millions-de-dollars-aux-victimes-americaines-de-la-shoah-05-12-2014-1887246_24.php].

MANDELBAUM, Jacques, « *Octobre à Paris* et *Ici on noie les Algériens* : le 17 octobre 1961, la justice se noya dans la Seine », *Le Monde*, 14 octobre 2011, [<http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/10/14/octobre-a-paris-et-ici-on-noie-les->

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 2008.

RICE, Alison, « Rehearsing October 17, 1961 : The Role of Fiction in Remembering the Battle of Paris », *L'Esprit Créateur*, vol. LIV, n° 4, 2014, p. 90-102.

SOJA, Edward, *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York, Verso, 1989.

STORA, Benjamin, « The Algerian War : Memory through Cinema », *Black Camera : The New Series*, vol. VI, n° 1, 2014, p. 96-107.

TUAN, Yi-Fu, *Landscapes of Fear*, New York, Pantheon Books, 1979.

VALLAEYS, Béatrice, « L'état ensanglanté des bus qui rentrent aux dépôts... », *Libération*, 15 octobre 2011, [http://www.liberation.fr/societe/2011/10/15/l-etat-ensanglanté-des-bus-qui-rentrent-aux-depôts_768086].

WIEDER, Thomas, « Hollande reconnaît la répression du 17 octobre 1961 », *Le Monde*, 18 octobre 2012, [http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/10/17/francois-hollande-reconnait-la-sanglante-repression-du-17-octobre-1961_1776918_3224.html].

WILLIAMS, Linda, « Mirrors without Memories : Truth, History, and the New Documentary », *Film Quarterly*, vol. XLVI, n° 3, 1993, p. 9-21.

36 Merci à Philippe Pansiot Preud'homme et à Alaric Desmarchelier pour leurs précieuses relectures.

37 TUAN, Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, New York, Pantheon Books, 1979.

38 « Concrete spatiality – actual human geography – is thus a competitive arena for struggles over social production and reproduction, for social practices aimed either at the maintenance and reinforcement of existing spatiality or at significant restructuring and/or radical transformation. », Edward Soja, *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York, Verso, 1989, p. 130 – je traduis.

39 En anglais, « to take place » souligne la relation entre l'espace et la mémoire.

40 Agat Films, « Ici on noie les Algériens : un film de Yasmina Adi », [<http://www.unifrance.org/film/33161/ici-on-noie-les-algeriens>].

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 Ces films font « focus on the experience of individuals who suffer because of the war but don't seek to make a larger spectacle of the war experience. The absence of funding to make these films is evident. », Benjamin Stora, « The Algerian War : Memory through Cinema », *Black Camera : The New Series*, vol. VI, n° 1, 2014, p. 99.

44 Cette approche durant le tournage « engender[ed] a sort of derealization of the war. This cinema represents not only a place of possible ideological conflict about the handling of the war but also true emotion, passion, and authentic places and landscapes. The double erasure of the native Algerian and his landscape deepens this feeling of absence », *Ibid.*

45 Jean-Luc Einaudi, *La Bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Seuil, 1991, p. 67-68.

46 *Ibid.*, p. 67-74.

47 *Ibid.*, p. 74-92.

48 Agat Films, *op. cit.*

- 49 Jean-Luc Einaudi, *op. cit.*, p. 231.
- 50 Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 2008, p. 15.
- 51 Papon, ancien administrateur colonial en Algérie et chef de la police de Paris pendant le massacre, a été jugé en 1997 pour crimes contre l'humanité commis pendant la Seconde Guerre mondiale. Au cours du procès, l'historien Jean-Luc Einaudi a parlé du rôle de Papon dans le massacre du 17 octobre 1961. Grâce à ce témoignage, la nuit noire a soudainement été catapultée de nouveau dans la conscience publique de la France, trente-six ans plus tard.
- 52 Béatrice Vallaeys, « L'état ensanglanté des bus qui rentrent aux dépôts... », dans *Libération*, 15 octobre 2011, [http://www.liberation.fr/societe/2011/10/15/l-etat-ensanglante-des-bus-qui-rentrent-aux-depots_768086].
- 53 *Ibid.*
- 54 Thomas Wieder, « Hollande reconnaît la répression du 17 octobre 1961 », dans *Le Monde*, 18 octobre 2012, [http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/10/17/francois-hollande-reconnait-la-sanglante-repression-du-17-octobre-1961_1776918_3224.html]
- 55 Alison Rice, « Rehearsing October 17, 1961 : The Role of Fiction in Remembering the Battle of Paris », *L'Esprit Créateur*, vol. LIV, n°4, 2014, p. 90.
- 56 Jean-Luc Einaudi, *op. cit.*, p. 99.
- 57 Agat Films, *op. cit.*
- 58 Edward Soja, *op. cit.*, p. 130.

géocritique de quelques textes caribéens sur haïti

multi-focalisation et multiplicité

Mouhamadou CISSÉ

Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu

résumé

La *multi-focalisation*, qui consiste en une approche géocritique d'un territoire spécifié et traité dans plusieurs œuvres littéraires, fonde cette étude qui analyse, d'abord, la *multiplicité* des perceptions de l'objet géographique, Haïti. Les espaces multiples qui émergent de ces représentations ont au moins deux significations dans notre approche géocritique : la configuration d'un nouvel humanisme découlant en partie de la reterritorialisation, et la construction topographique de la mémoire haïtienne dans le sens d'une architecture qui enchâsse des espaces humains du pays dans trois fictions caribéennes. Enfin, cette géocritique sera considérée au regard de l'hétérogénéité ou de la distanciation par rapport au réel.

Mots clés : Haïti/Port-au-Prince, multiplicité, reterritorialisation, hétérogénéité, multi-focalisation, géocritique, géographie.

abstract

Multi-focusing, which consists of a geocritical approach to a specified territory and treated in several novels, establishes this study which analyzes, at first, the multiplicity of perceptions of the geographical object, Haiti. The multiple spaces that emerge from these representations have at least two meanings in our geocritical approach : the configuration of a new humanism arising in part from reterritorialization, and the topographical construction of Haitian memory in the sense of an architecture that sets human spaces in three Caribbean fictions. Finally, this geocritic will be considered with regard to heterogeneity or distancing from reality.

Key words : Haiti/Port-au-Prince, multiplicity, reterritorialization, heterogeneity, multi-focusing, geocritics, geography.

introduction

Alors qu'elle s'oppose à « l'imagologie », qui s'intéresse à la vision exotique et singulière d'un territoire différent de celui de la « culture regardante⁵⁹ », et aborde « la problématique du statut et de l'image de l'Autre⁶⁰ », la multi-focalisation relève plutôt de « l'approche géocentrée⁶¹ » qui met en jeu une pluralité de *regards* centrés sur « un espace de référence donné⁶² ». Si elle extrait ce référent du « regard isolé⁶³ » et le détache des images stéréotypées de l'Autre, c'est pour l'inscrire dans une diversité de perceptions et de « représentations distinctes⁶⁴ ». La multi-focalisation – puisqu'elle accumule des figures géographiques décrites dans diverses fictions en *disséminant* les images du point focal –, explique le principe de la multiplicité; et, à ce propos, constitue un élément de géocritique. Dit autrement, l'approche géocentrée dissipe l'espace unique, « place le lieu au centre des débats⁶⁵ », convoque des opinions, projets et esquisses littéraires analysables dans un point de vue géocritique.

Dès lors, les créations focalisées sur Haïti de Maryse Condé, Dany Laferrière, Évelyne Trouillot, respectivement dans *En attendant la montée des eaux*, *Vers le Sud*, *Absences sans frontières*, ainsi que les visions de leurs personnages, caribéens et étrangers, migrants ou touristes, émettent une multitude d'espaces *humains* disposés dans les stratégies narratives et discursives. Au-delà des « référents géographiques précis⁶⁶ » qu'elles reflètent, entre autres la dictature, la contre-dictature, l'occupation américaine du territoire, le séisme, les sites touristiques, les sphères urbaine et rurale, ces œuvres énoncent des *strates* de l'espace haïtien où se lisent l'humanisme et la mémoire des territoires du pays. La reterritorialisation des êtres en fuite pour qui Haïti semble une terre dynamique à reconquérir, un lieu d'ancrage, renforce l'architecture basée sur des idées humanistes. Par ailleurs, les métaphores et discours sur l'espace haïtien, en l'occurrence Port-au-Prince, impliquent l'espace hétérogène à cause de la *transgression* du réel haïtien. Des remarques préliminaires sur ces deux caractéristiques semblent essentielles.

La portée humaniste de la reterritorialisation rend le territoire imaginaire dynamique; elle découle des modes de perception classés dans le cadre de la multi-focalisation en catégories de points de vue « autochtones » et « allogènes⁶⁷ ». Si l'on considère l'exemple d'Haïti qui nous intéresse, la première catégorie concerne des personnages ou auteurs d'origine haïtienne comme Évelyne Trouillot et Dany Laferrière. On pourrait y inclure Maryse Condé, originaire de la Guadeloupe, donc des Caraïbes, au même titre que les autres. Toutefois, Dany Laferrière et Maryse Condé, à cause de leur existence

dans la diaspora caribéenne, entretiennent un rapport spécifique avec l'espace haïtien que l'on peut qualifier d'*endo-exogène*, car ce pays francophone leur est à la fois familier et étranger. La deuxième catégorie développe des visions spatiales de personnages touristes (Laferrière), migrants (Condé) et voyageurs (Trouillot). Leur fuite en Haïti provoque « l'isotropie » qui signifie « un espace objet de mouvements, de tensions⁶⁸ ». Pour Deleuze et Guattari, il s'agit de l'espace *lisse*, mouvant, nomade, qui s'oppose à l'espace statique, *strié*⁶⁹ et qui résulte des lignes de fuite théorisées comme processus d'évasion se réalisant soit dans l'action de « franchir » les frontières physiques, soit par le « voyage immobile⁷⁰ ». La traversée physique concerne *En attendant la montée des eaux* et *Vers le Sud*, alors que le déplacement dans la pensée touche *Absences sans frontières* : les deux types de passage engendrent des ouvertures sur des espaces prospères et humains.

Ensuite, si « les temps sont à l'hétérogène » depuis la Deuxième Guerre mondiale⁷¹, c'est parce que l'imaginaire des objets engage une réelle influence sur « la lecture des espaces⁷² » devenus des métaphores, du moins des séquences de sens qui transgressent le référent. Certes, les trois fictions se rangent parmi les écritures postcoloniales où sont énoncés « l'enracinement culturel » et « l'hybridation caractéristique d'un contexte social⁷³ ». Leurs schémas narratifs enchâssent des faits historiques, géographiques, sociologiques déjà ancrés dans la spatialité urbaine ou rurale. Cependant, qu'on l'appelle *contexte* (Moura) ou *réalème* (Westphal), l'espace référentiel d'Haïti pose problème. La fictionnalisation le soumet à l'« affaiblissement ontologique⁷⁴ » et creuse l'écart entre le réel et sa configuration. Ainsi il s'agira d'abord d'examiner comment ces dispositions révèlent des espaces multiples afin d'évaluer les conséquences au niveau géocritique.

espaces multiples

Les techniques de focalisation et les stratégies narratives à l'intérieur des intrigues romanesques⁷⁵ ont au moins quelque chose en commun : ces procédés énonciatifs énumèrent des pans significatifs de l'espace central, englobant, qui se dévoile et laisse voir ses multiples facettes.

Le roman de Maryse Condé repose sur une discursivité qui critique les espaces urbains, culturels, artistiques, touristiques et politiques en décadence. On retiendra la dégradation du territoire citadin à travers la métaphore de l'être vieillissant qui caractérise la ville : « Adossée à sa baie, Port-au-Prince jouit d'un cadre exceptionnel. On peut l'imaginer des années plus tôt, du temps de sa splendeur, comme devant une octogénaire rongée par les maladies, on parvient à se représenter ce qu'elle était pendant sa jeunesse⁷⁶. » Et la disparition de l'espace culturel du Carrefour : des coutumes s'y référaient, tels les

fêtes, les feux de joie, les « contradictoires victoires⁷⁷ ». On mentionnera la description du « bourg populaire⁷⁸ », lieu artistique qui avait abrité glorieusement « une communauté de peintres naïfs⁷⁹ » où, à présent, il ne reste que « l'anonymat et la pauvreté⁸⁰ ». L'espace folklorique des « bals masqués » qui attiraient des dames déguisées en « Pauline Bonaparte » et des hommes en « uniformes des généraux d'Empire⁸¹ » n'échappe pas à la dynamique territoriale : il abrite à présent le centre médical Maria Teresa⁸². Le rappel du tournage de *Les comédiens* à l'Hôtel Oloffson où se rencontrait « la jet-set internationale⁸³ » relocalise les sites touristiques. Le même point de vue de l'auteure immortalise Jacmel, une « agglomération coquette et appréciée des nombreux visiteurs d'Haïti » qui s'émerveillaient de ses « *gingerbread houses*, ses galeries d'art et ses magasins d'artisanat⁸⁴ ». Il faudra noter sa décadence au fil du temps qu'exprime ce cri de désespoir : « Hélas! La sinistrose qui frappe l'île tout entière ne l'avait pas épargnée⁸⁵. » La nature d'abord verdoyante de « bananiers, manguiers, mapous⁸⁶ » participe de la multiplicité, mais le récit critique les actes humains qui ont causé la déforestation. De l'espace politique, Maryse Condé retiendra les conflits, les exactions de Duvalier fils, et après sa chute, la persécution de ses proches, qui minent l'urbanité et terrorisent les habitants. Avant d'aborder la géocritique de cette diversité, voyons d'abord comment les autres textes représentent la cartographie d'Haïti.

La technique de segmentation urbaine dans *Vers le Sud* se rapproche de la théorie sociologique sur la fragmentation de l'espace et du phénomène ethnologique qui la justifie⁸⁷. Port-au-Prince est habitée par une société romanesque caractérisée par sa diversité ethnosociale. On retiendra les exemples du Cercle Bellevue fréquenté par de riches industriels, et des lieux d'errance urbains le Rex Café et la Boulangerie Au Beurre Chaud : ils dépeignent le paradoxe entre terroir des étrangers et refuge de jeunes flâneurs cherchant à surpasser les limites géosociales. Celles-ci perdront leur frontière au fur et à mesure que la narration dévoile le trafic de passeport moyennant des services sexuels que sollicite un personnage de l'ambassade américaine; le libertinage de la directrice d'école Mme Saint-Pierre dans l'espace public; les agissements de Fanfan et Charlie pour intégrer le Cercle Bellevue. Cette urbanité résulte des forces humaines agissantes qui la façonnent et qui confirment l'idée du « primat de la société sur l'espace⁸⁸ ». Ce géographe explique ces complexités *sociospatiales* par le mélange entre *physique* et *culture* qui produit le territoire⁸⁹. Laferrière retiendra cette alchimie en imaginant la fabrication de l'espace urbain par des personnages venus d'horizons différents, motivés par des intérêts personnels qui les incitent à percer l'univers des autochtones.

Par ailleurs, l'espace côtier symbolise les rencontres interethniques

orchestrées dans la figure de Legba que Laferrière a puisée dans l'imaginaire vaudou, mais qu'il a dotée de pouvoir attractif. Si Dany Lafferrière a choisi l'insularité comme fondement de la critique fanonienne sur le noir hypersexué⁹⁰, c'est pour méditer sur l'influence de l'espace littoral et du corps sur ces êtres.

À son tour, Évelyne Trouillot construit un personnage-narrateur, Géraldine, qui se remémore des événements sociaux et y noue une intrigue familiale à travers laquelle surgissent deux espaces stratégiques, la maison et la ville. Le regard endogène qu'elle porte sur sa famille matrifocale⁹¹ ainsi que sur l'urbanité détruite par la dictature et le séisme installe la compréhension d'Évelyne Trouillot des espaces urbains. Elle sensibilise sur le chaos des lieux en inscrivant des clichés qui maintiennent la géo-graphie fictive dans le référent historique tout en le dépassant. Car ces images, « sang séché », « larmes », « membres hachés⁹² », « l'argent volé », « les crimes commis⁹³ », « les coups d'État », « les élections avortées », « les massacres⁹⁴ » dénotent une ville-monstre qui détruit, élimine et anéantit. Elle transcende ensuite les affres du séisme en accumulant une multitude de lieux détériorés, référentiels, certes, à cause de leur toponymie : « Carrefour-Feuilles n'existe plus », « La plupart des maisons de Debussy se sont effondrées⁹⁵ » ; « Delmas est totalement détruit⁹⁶ ». Enfin, l'auteure recompose ces espaces humains en les poétisant selon la création d'un paradoxe entre la maison et la ville qui se révèlent être pour la première l'« espace heureux », « positif », « aimé[s] » et qui attire, et pour l'autre, l'« espace[s] d'hostilité » de « haine » et de « combat », comme les dissocie Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*⁹⁷. La maison de quiétude et la mégapole répugnante sont des espaces antagoniques qui expriment cette ville-paradoxe, « à l'Intérieur, trois femmes m'entourent de caresses et de câlineries, à l'extérieur un pays s'enflamme⁹⁸ ».

Ainsi, les multiples figures géographiques qu'offrent les trois fictions ont métaphorisé Port-au-Prince en ville-archipel⁹⁹ dans le sens de la mosaïque des sous-espaces humains et de leurs interférences qui méritent une réflexion géocritique.

quelle géocritique des espaces multiples?

La description des espaces multiples entraîne de *nouvelles architectures* localisées non pas selon une reproduction du réel, mais selon un décalage qui génère ou symbolise un autre Haïti. Cet écart entre géographie concrète et territoires imaginaires freine la lisibilité des multiples zones urbaines ou *périurbaines* et crée deux véritables architectures littéraires que sont l'univers d'un nouvel humanisme et l'espace de la mémoire haïtienne.

1. univers d'un nouvel humanisme

Condé, Trouillot et Laferrière ont construit des figures géographiques polysémiques, et leur décryptage révèle de nouvelles métaphores du terroir qui sont divergentes ou à peu près semblables dans les trois œuvres. Parmi ces symboles, retenons l'humanisme glissé dans la création de Port-au-Prince, ville ouverte à cause des passages frontaliers.

Dans *En attendant la montée des eaux*, l'imaginaire des déplacements entraîne la construction d'un microcosme cosmopolite où surgissent des valeurs morales. Les frontières entre Haïti, République dominicaine, Guadeloupe, traversées par des personnages haïtiens (Movar, Reinette) et étrangers (Fouad, Babakar, journalistes) expriment plus un univers dynamique, intégrateur d'idées nouvelles qu'une simple traversée. Ces êtres en fuite ont renoncé à leur projet de retour, puis s'engagent dans l'action humanitaire. Ils réfléchissent sur le sens du séisme en créant des valeurs/actions utiles à l'environnement caribéen auquel ils s'identifient. C'est à croire que les multiples interactions issues de la diversité ethnique aménagent un cadre urbain où s'affirment des idéaux humanistes. Le voyage et les contraintes reliées à la nationalité sont moins significatifs que l'inscription d'une humanité positive dans la territorialité urbaine. Avec la psychologie du personnage de Reinette, femme éprise des « Droits de l'Homme¹⁰⁰ », et à partir du motif du médecin Babakar, Port-au-Prince diverge de sa traditionnelle étiquette politique sous les régimes des Duvalier. Du coup, Maryse Condé détourne les clichés politiques, paradoxalement évoqués dans le texte (« des gens arrêtés par centaines, emprisonnés, exécutés sans raison¹⁰¹ »), afin d'édifier l'altruisme incarné par des êtres philanthropes qu'elle construit (Reinette et Babakar).

C'est quasiment la même symbolique qui ressort de la description de la catastrophe naturelle qui dégrade la géographie urbaine dans *Absences sans frontières* de Trouillot. En effet, il ne faudrait pas entrevoir ce portrait comme un rattrapage du territoire concret, endommagé; c'est plutôt l'expression d'une éthique que suggèrent les actions salutaires et « sanitaires » de l'héroïne et de son acolyte Gaëlle¹⁰². La cartographie de la famille approfondit cette dimension géocritique, car l'éducation intime, traditionnelle menée par de braves femmes, « Tanza, Gigi, maman Mo », au profit de la narratrice, renforce la fiction d'un territoire où la morale régit les liens humains.

Tout autre sera le schéma de cet humanisme dans *Vers le Sud* où la pluralité des espaces telles la plage, les zones urbaines, la montagne forme un univers *transculturel*. Différentes cultures y cohabitent : celles du Sud, pays des désirs et des fantasmes, et celles du Nord, l'Occident, qui se vide de ses habitants soucieux de fuir l'ennui. Leur

confrontation aboutit au *transculturel*, terme défini comme rencontre conflictuelle entre cultures réunies par « leur traversée respective¹⁰³ ». Or, la croisée des cultures *a priori* opposées constitue un nouvel humanisme qui caractérise l'espace configuré dans *Vers le Sud* comme espace de reterritorialisation. Laura rêvait d'Haïti à travers un tableau naïf depuis l'enfance; elle s'y installe à présent, renonçant ainsi à la vie bourgeoise new-yorkaise. Elle transcende ce qu'elle appelle la « dualité » profonde, à savoir le conflit intérieur entre le « paysage réel » (Manhattan) et le « paysage imaginaire » (Haïti)¹⁰⁴. La montagne, qui abolit l'entre-deux-territoires en imposant à l'héroïne le choix de la vie rustique qu'elle partage avec Solé, un habitant de l'Artibonite, est donc cette terre du nouvel humanisme.

Ainsi dans les trois romans, et plus particulièrement dans *En attendant la montée des eaux* et *Vers le Sud*, la reterritorialisation renouvelle le potentiel humain et culturel d'Haïti dont l'espace n'échappe pas à la créolisation ou à l'interaction des langues, cultures et peuples différents¹⁰⁵. Car elle installe l'espace *rhizomique* dans le sens du tissage de relations transnationales caractérisant la « pensée du rhizome¹⁰⁶ ». Or, il serait plausible de scruter, à travers cet espace dynamique, l'ambition de Maryse Condé et Dany Laferrière¹⁰⁷ de configurer ce que Michel Le Bris appelle la création d'un « monde nouveau¹⁰⁸ » qui abolirait toute barrière géographique, humaine et identitaire. Haïti serait ainsi l'espace ouvert, fluide, strié et non statique qui reterritorialise voyageurs et migrants.

2. espace de la mémoire haïtienne

Les multiples localités décrites dans le corpus interprètent la configuration d'un espace-mémoire d'Haïti qui dépasse la simple topographie pour ressusciter l'historicité des lieux, métaphoriser la sociologie urbaine, refabriquer les grands événements écologiques et politiques du pays.

Dans *En attendant la montée des eaux*, la réflexion critique sur les espaces géographiques, historiques, culturels, politiques, artistiques ainsi que l'errance stratégique des êtres à l'intérieur de Port-au-Prince et de sa banlieue retracent cette mémoire qui évoque le pays. En effet, ces espaces-temps de l'existence, lointains et récents, que ce soit les montagnes ou la déforestation, le séisme ou le danger urbain, la dictature ou la contre-dictature, la peinture naïve ou les fêtes populaires, ne sont pas distants dans la fiction contrairement à la réalité : ils s'affrontent, se mêlent, se joignent dans les intrigues. La conséquence au niveau esthétique, c'est l'invention d'une architecture transpatiale et intertemporelle. Une architecture qui illustre bien la création d'un espace où le réel n'est transfiguré que pour confiner la vision d'Haïti de l'auteure. C'est une vision globalisante qui veut retracer les courbes spatiales du pays à l'intérieur de la narration qui

est l'espace des espaces géographiques. Les autres romans du corpus explorent différemment cette perspective géocritique.

Vers le Sud de Laferrière réinvente cette mémoire selon une narration *polyphonique* qui superpose des *réalèmes*, tels que le tourisme, la plage, la vie rustique, les complexités urbaines dont la fictionnalisation dresse une cartographie vivante du pays. Par exemple, la musique créole et la peinture naïve, alors qu'elles attirent des étrangers comme Christina, sont disposées dans la description des lieux comme éléments narratifs du patrimoine culturel. Sur le plan géocritique, elles constituent des fragments, sinon des emblèmes de cette mémoire écrite. Aussi, l'évocation du milieu naturel influence l'action romanesque, guide la trajectoire des touristes comme Ellen, personnage qui a « toujours été attirée par le Sud¹⁰⁹ », et déclenche le tableau pittoresque : « Il y a ici le soleil. Des fruits frais, du poisson grillé, la mer¹¹⁰. » Cette souvenance constitue un discours écologique qui participe de ce répertoire textuel. Que dire des intrigues sur les clivages sociaux, générationnels, qui sectionnent les lieux de loisirs? Il s'agit en fait de l'esthétisation d'une réalité géographique postcoloniale perçue comme morceau de cette architecture qui réévalue dans l'art la société urbaine. Ou bien encore quelle lecture géocritique pourrait édifier l'univers bucolique du personnage à la fois solitaire, artiste et mystique de Prophète Pierre? Précisons qu'une architecture qui enchaîne les espaces du pays ne saurait omettre le vaudou encore moins la peinture, représentés à travers l'espace du prêtre traditionnel.

À son tour, Trouillot perçoit l'espace haïtien en recourant à la même stratégie que Condé et Laferrière. Bien qu'elle ne distribue pas les voix narratives contrairement aux autres auteurs, elle organise son roman *Absences sans frontières* autour du récit mémoriel de Géraldine, dans lequel sont narrées des parcelles de l'espace sismique, dictatorial, social. Cette réminiscence ou mode de traitement littéraire de l'espace conçoit une terre d'incarnation des hantises du peuple qui garde en mémoire son passé. À ce propos, ces parcelles fictives ne relèvent pas d'une tentative de récupération du réel, mais plutôt d'un devoir de mémoire qui esthétise les terreurs humaines et cosmiques. Quand la narratrice dépeint l'urbain comme lieu où règnent « [l']embargo, les privations, le rationnement, le marché noir¹¹¹ », ou comme refuge des jeunes « désabusés », « déboussolés », « désorientés¹¹² », elle ne fait que rappeler des fragments qui composent cette mémoire, qui figurent, en fait, la conscience du passé.

Ce qui est frappant dans cet espace-mémoire, c'est la dynamique des mœurs urbaines. En guise d'exemple, retenons le motif géographique de la plage imaginée par le personnage d'Albert dans *Vers le Sud* : il compare le tourisme ancien et celui du temps de la

narration en critiquant l'absence de « morale » dans les pratiques récentes. En fait, ce personnage-employé d'un bar correspond bien au projet géocritique des trois œuvres dans la mesure où il joue le rôle d'un historien qui rappelle les coutumes ancrées dans les rivages attractifs. À ce propos, il trouve son semblable dans *En attendant la montée des eaux* en la personne du narrateur qui réfléchit également sur les lieux touristiques et leurs secrets. Ces lieux sabordent le projet des êtres haïtiens en les fauchant (Movar dans *En attendant la montée des eaux* et Legbar dans *Vers le Sud*). C'est une nouvelle invention que Condé et Laferrière intègrent dans leur architecture haïtienne sans tenir compte du réel.

Enfin, cette géocritique n'est pas une réduction des œuvres à des témoignages sur la cartographie réelle, mais la conséquence de l'écriture de l'urbanité et de ses alentours; l'aboutissement d'une esthétique qui est basée sur l'autopsie de l'espace haïtien. Cette géocritique est donc une réflexion sur les territoires imaginaires et mixtes dans le sens d'une topographie littéraire des tournants de l'histoire du pays. Nous pouvons donc affirmer que Condé, Laferrière et Trouillot ont rejeté la « non-mémoire », qui signifie, selon Glissant, une ignorance néfaste de l'histoire¹¹³; et qu'ils ont refusé également « la mémoire insistante et paralysante¹¹⁴ », en témoignent les discours critiques sur des faits géographiques positifs et négatifs. Leur art suggère, pour ainsi dire, l'importance de l'espace dans la marche des peuples en créant des œuvres qui scrutent autrement le réel.

espaces hétérogènes

Que ce soit l'urbain ou le rural, la maison ou la plage, la rue ou les lieux de loisirs, les espaces représentés relèvent de la complexité du référent ciblé, Haïti, et provoquent l'hétérogénéité découlant de la multi-focalisation quand elle entraîne la *transgression*. Les figures, clichés ou images multiples de l'espace unique, se caractérisent sur le plan narratif par des approches discursives différentes d'un texte à l'autre, qui rendent composite la représentation du référent. Cette disparité signifie que chaque texte littéraire entretient un rapport particulier avec l'espace référentiel, mais également avec le temps auquel il se réfère; et que la pluralité des points de vue « essentiellement hétérogènes¹¹⁵ » aboutit à la résurgence d'espaces humains hétéroclites et dynamiques à cause des diverses perceptions idéologiques et artistiques qui s'y dégagent. Des exemples abondent dans le corpus. L'espace-temps de l'occupation américaine d'Haïti est restitué dans *Vers le Sud* par le personnage d'Albert, serveur dans un hôtel, qui se remémore les hostilités et la résistance de sa famille¹¹⁶. Partagé entre « le désiré historique¹¹⁷ » et l'amitié à l'égard des touristes américains, ce personnage témoigne de la transgression de l'espace historique et de violation territoriale. À l'inverse, Laferrière

propose une hétérogénéité qui s'insurge contre les *ego* « pour faire communauté avec une altérité partagée¹¹⁸ », à savoir la rencontre américano-haïtienne.

Dans *En attendant la montée des eaux*, le traitement littéraire doit permettre de relativiser les violences politiques, les conditions sociales en distanciant les contraintes spatiales. Le motif du *kidnapping*, qui apparaît dans la réflexivité du narrateur, semble *a priori* déprécier la route de l'aéroport. Mais ne s'agit-il pas là d'un regard *exogène*, d'une perception libre, d'une subjectivité qui participe de la mobilité de la ville protéiforme? Que peut-on dire de l'espace matrifocal dans *Absences sans frontières* qui constitue un cadre stratégique pour entrevoir la ville et imaginer l'ailleurs, Manhattan, où vit exilé le père absent? C'est dire qu'un micro-espace (la maison) englobe un macro-espace (la ville), lui donne sens et non le contraire. Tous les « référents géographiques précis¹¹⁹ », que ce soit les temps du tourisme en Haïti dans *Vers le Sud*, la géographie familiale marquée par l'immigration et l'absence des pères dans *Absences sans frontières*, la superposition des plans spatiotemporels et le rappel de l'urbanité dramatique dans *En attendant la montée des eaux*, proposent une autre image, artistique, du réel. On assiste à des représentations d'une « territorialité évolutive¹²⁰ » dans le sens de la dynamique des valeurs qui s'y réfèrent, car Port-au-Prince n'est pas la même ville si l'on considère la multi-focalisation ou si l'on se réfère au réel. C'est l'*isotropie*¹²¹ comme mode de lecture qui permet de saisir cette évolution spatiale et de comprendre Haïti dans l'intertextualité, c'est-à-dire dans le dialogue des perceptions. Le réseau de textes révèle un espace perméable, intelligible qui s'adapte à la vision de chaque auteur et rehausse l'imaginaire des lieux concrets. Car les points de vue de Dany Laferrière, Maryse Condé et Évelyne Trouillot n'investissent diversement la ville que pour l'exposer dans la mobilité. Sa représentation inconstante, disparate, subtile s'applique à la révélation littéraire de mondes possibles et correspond à cette perspective chère à Westphal : « la géocritique œuvrera à dresser la carte des mondes possibles, une carte plurielle et paradoxale puisqu'elle embrasse l'espace dans sa mobilité foncière¹²². » Pour cette raison, l'approche géocentrée ou multifocalisée constitue un prélude à la fabrication déformée d'Haïti ou de sa mégapole Port-au-Prince.

conclusion

En représentant différents *réalèmes* géographiques, qui ont provoqué sur le plan esthétique la « démultiplication de l'unitaire¹²³ », à savoir la multiplicité d'espaces, Maryse Condé, Dany Laferrière et Évelyne Trouillot ont sorti Haïti de l'homogène pour l'introduire dans l'hétérogène. Leur perception éclatée du réel se prête à plusieurs possibilités territoriales dont l'essentiel intégrera la perspective

humaine issue de la reterritorialisation et la dimension mémorielle qui retrace la quasi-totalité des espaces.

Dès lors, quelle leçon pourrait-on tirer de la géocritique des trois fictions caribéennes? Si la géocritique « permet aussi de dégager une leçon sur l'espace qui a été ciblé¹²⁴ », cette instruction s'articule selon le dépassement de l'espace référentiel, violent ou pacifique, heureux ou dramatique, chaotique ou stable. La référentialité s'ouvre sur la création d'un monde, d'une existence nouvelle, entre autres, le retour à l'équilibre social grâce à l'action d'appropriation territoriale. Les auteurs ont donc construit des schèmes narratifs qui répondent à ces questionnements : « La littérature est-elle vouée, par sa nature, à rester étrangère au "vrai" monde? Est-elle habilitée à en proposer "une lecture"¹²⁵? » D'une part, ils ont rejeté la neutralité par rapport au réel, parce qu'ils le décrivent et, d'autre part, la fictionnalisation qu'ils en ont faite présuppose l'éventualité de l'espace littéraire qui permet de comprendre le monde et qui est en fait, selon Henri Lefebvre, l'« espace vécu » qui se retrouve à l'intérieur des « images » et des « symboles » énoncés dans les œuvres du corpus.

bibliographie

- ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1957.
- BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BOUTRIN, Louis, « Entretien avec Édouard Glissant (janvier 2007). Édouard Glissant, entre nationalisme et "Tout Monde" : Hommage à Édouard », *La Tribune des Antilles*, n° 50, 3 février 2011.
- BRUNOD, Régis et Solange COOK-DARZENS, *Les hommes et la fonction paternelle dans la famille antillaise. Santé mentale au Québec*, vol. XXVI, n° 1, 2001, p. 160-180.
- CHAMOISEAU, Patrick, « Un rapport problématique » dans Lise Gauvin (dir.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 35-47.
- CONDÉ, Maryse, *En attendant la montée des eaux*, Paris, JC, 2010.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- FRANTZ, Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- LAFERRIÈRE, Dany, *Vers le Sud*, Montréal, Boréal, 2006.
- LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard, 2007.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans, une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Nota Bene, 2001.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1999.
- OUELLET, Pierre, « Le principe de l'altérité », dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB Éditeur, 2017.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994.
- POCHE, Bernard, *L'espace fragmenté. Éléments pour une analyse sociologique de la territorialité*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- RAIBAUD, Yves, *Géographie socioculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- RICOEUR, Paul, « Histoire des migrations. Introduction du chapitre premier », dans Académie universelle des cultures (dir.), *Migrations et errances*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2000, p. 15-16.
- TROUILLOT, Évelyne, *Absences sans frontières*, Montpellier, Éditions Chèvre Feuille Étoilée, 2013.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 9-39.

-
- 59 Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994, p. 60.
- 60 *Ibid.*, p. 73.
- 61 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 184.
- 62 *Ibid.*, p. 188.
- 63 *Ibid.*, p. 186.
- 64 *Ibid.*, p. 188.
- 65 *Ibid.*, p. 184.
- 66 *Ibid.*, p. 194.
- 67 Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 31.
- 68 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 65.
- 69 Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 114.
- 70 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 48-49.
- 71 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 13.
- 72 *Ibid.*, p. 28.
- 73 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrigé/Presses universitaires de France, 1999, p. 50.
- 74 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 65.
- 75 Concernant *Vers le Sud*, l'œuvre s'apparente à un recueil de nouvelles présentant une cohérence interne.
- 76 Maryse Condé, *En attendant la montée des eaux*, Paris, JC, 2010, p. 180.
- 77 *Ibid.*, p. 180-181.
- 78 *Ibid.*, p. 187.
- 79 *Ibid.*
- 80 *Ibid.*
- 81 *Ibid.*, p. 188.
- 82 *Ibid.*, p. 187.
- 83 *Ibid.*, p. 189.
- 84 *Ibid.*, p. 249.

- 85 *Ibid.*, p. 189.
- 86 *Ibid.*
- 87 Bernard Poche, *L'espace fragmenté. Éléments pour une analyse sociologique de la territorialité*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 66-67.
- 88 Yves Raibaud, *Géographie socioculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 24.
- 89 *Ibid.*
- 90 Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971.
- 91 Il s'agit de l'omniprésence des femmes dans l'éducation des enfants en l'absence des hommes. Régis Brunod et Solange Cook-Darzens, *Les hommes et la fonction paternelle dans la famille antillaise. Santé mentale au Québec*, vol. XXVI, n° 1, 2001, p. 160.
- 92 Évelyne Trouillot, *Absences sans frontières*, Montpellier, Éditions Chèvre Feuille Étoilée, 2013, p. 14.
- 93 *Ibid.*, p. 29.
- 94 *Ibid.*, p. 35.
- 95 *Ibid.*, p. 126.
- 96 *Ibid.*, p. 126-127.
- 97 Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1957, p. 17.
- 98 Évelyne Trouillot, *op. cit.*, p. 14.
- 99 C'est pour montrer la pluralité de facettes de la ville que nous avons paraphrasé l'expression « espace-archipel » de Bertrand Westphal. « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », *op. cit.*, p. 18.
- 100 Maryse Condé, *En attendant la montée des eaux*, Paris, JC, 2010, p. 276.
- 101 *Ibid.*
- 102 Évelyne Trouillot, *op. cit.*, p. 134.
- 103 Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans, une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Nota Bene, 2001, p. 207.
- 104 Dany Laferrière, *Vers le Sud*, Montréal, Boréal, 2006, p. 88.
- 105 Patrick Chamoiseau, « Un rapport problématique », dans Lise Gauvin (dir.), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 39.
- 106 Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.
- 107 Les deux auteurs sont des signataires du *Manifeste pour une littérature-monde en français*.
- 108 Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard, 2007, p. 32.
- 109 Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 152.
- 110 *Ibid.*, p. 158.
- 111 Évelyne Trouillot, *op. cit.*, p. 69.
- 112 *Ibid.*, p. 47.
- 113 Propos tirés d'une entrevue avec Édouard Glissant, dans laquelle il explique les liens entre mémoire et histoire dans les Caraïbes. Louis Boutrin, « Entretien avec

Édouard Glissant (janvier 2007). Édouard Glissant, entre nationalisme et “Tout Monde” : Hommage à Édouard », *La Tribune des Antilles*, n° 50, 3 février 2011.

114 *Ibid.*

115 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 198.

116 Dany Laferrière, *op. cit.*, 162.

117 Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

118 Pierre Ouellet, « Le principe de l’altérité », dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L’altérité en question*, Montréal, VLB Éditeur, 2017, p. 19.

119 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 194.

120 *Ibid.*, p. 89.

121 *Ibid.*, p. 65.

122 *Ibid.*, p. 123.

123 *Ibid.*, p. 28.

124 *Ibid.*, p. 211.

125 *Ibid.*, p. 124.

l'espace minimaliste et écrasant dans *mûr à crever* de frankétienne

Morgan Faulkner
Université Lakehead

résumé

Cet article interroge les « possibles géocritiques » du roman francophone en se fondant sur le premier roman de l'écrivain haïtien Frankétienne, *Mûr à crever*. Quels procédés narratifs permettent de créer une esthétique de l'espace où celui-ci est à la fois réduit et écrasant? Que peut-on conclure du discours de l'auteur sur l'espace référentiel? Sur l'écriture de l'espace? Comment est-ce que le discours métatextuel du roman appuie-t-il ces réflexions? Cet article examine également en quoi la pensée de Frankétienne sur le rapport entre l'œuvre littéraire et l'espace référentiel rejoint ou se distingue de celle élaborée par Bertrand Westphal dans sa théorie de la géocritique.

Mots clés : Frankétienne, espace, géocritique, métatexte, fiction et réalité, Haïti.

abstract

This article explores the possibilities and limitations of geocriticism as an approach to studying francophone novels, based on the analysis of Frankétienne's first novel, *Mûr à crever*. What narrative practices allow for the creation of an aesthetic where space is both minimalized and overwhelming? What can one conclude about the author's discourse on referential space? On the writing of space? How does the novel's metatextual discourse support these reflections? This article also examines the ways in which Frankétienne's thought on the relationship between the literary text and referential space joins, and is distinguished from, Bertrand Westphal's theory of geocriticism.

Key words : Frankétienne, space, geocriticism, metatextuality, fiction and reality, Haïti.

Le poète, dramaturge, romancier et artiste peintre Frankétienne a beaucoup réfléchi sur l'espace haïtien dans son œuvre. Ses récits nous amènent dans la ville de Port-au-Prince, à la campagne, sur la côte, en mer et dans de nombreux lieux précis : des coins de rue, des ports, des chambres, des bateaux, des prisons, etc. Son premier roman, *Mûr à crever*, en est exemplaire. Parue en 1968, l'œuvre raconte l'histoire de deux amis, Paulin et Raynand. L'un est écrivain, l'autre est un flâneur qui erre d'un échec à un autre, d'une illusion à une autre. Amour, famille, éducation et travail sont parmi les domaines affectés. Le contexte sociopolitique haïtien élargi est suggéré par fragments, dans l'anecdote d'un frère assassiné, d'un homme de pouvoir qui menace Raynand, de l'exil de celui-ci aux Bahamas et dans une rébellion contre des envahisseurs américains. Paradoxalement mouvementé, le récit change souvent de décor, mais selon le rythme du flâneur, passif, qui se laisse emporter par les décisions prises par les autres.

L'espace physique est relativement peu décrit, et pourtant, son poids est écrasant. L'étude de l'espace dans ce travail part de cette observation. Quoique intermittente, la description des lieux contribue à créer l'ambiance de misère et de stagnation qui marque tant le récit. Quels procédés narratifs permettent de créer une esthétique de l'espace où celui-ci est à la fois réduit et écrasant? Que peut-on conclure du discours de l'auteur sur l'espace référentiel? Sur l'écriture de l'espace?

La question de la relation entre l'espace, tel qu'il est représenté dans le texte, et l'espace référentiel haïtien rejoint la réflexion centrale de la géocritique. Bertrand Westphal médite sur « la nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte¹²⁶ ». Il se demande en quoi « la littérature est-elle connectée au réel par l'espace qu'elle représente¹²⁷ ». Pour lui, l'espace du texte et celui du monde réel « coexistent par le biais de leur référent commun¹²⁸ ». Westphal interroge l'interaction entre ces deux sphères, vus comme « ni totalement séparé[e]s, ni totalement confondu[e]s¹²⁹ ».

Des théories sur la métatextualité et la métalepse serviront également à l'analyse textuelle afin de découvrir la profondeur de la représentation de l'espace chez Frankétienne et de réfléchir aux limites de l'approche géocritique. La métatextualité, selon Gérard Genette, désigne la relation de commentaire « qui unit un texte à un autre texte dont il parle¹³⁰ ». Vu à l'origine comme un type de relation transtextuelle, le phénomène métatextuel inclut aujourd'hui l'interprétation d'une œuvre sur elle-même. La métalepse, tout particulièrement, constitue une forme précise de métatexte qui est exploitée dans le roman de Frankétienne. Celle-ci désigne la pratique de langage par laquelle se substitue une expression par une autre en

faisant entendre, par transfert métonymique, l'œuvre, l'auteur, l'écriture ou la littérature¹³¹. La pertinence de l'analyse métatextuelle dans cette étude sur les possibilités géocritiques réside, notamment, dans l'apport du métatexte à la réflexion sur la relation entre le monde référentiel et la représentation littéraire. Dans les mots de Jean-Michel Yvard, le métatexte témoigne d'une conscience exhibée dans l'œuvre « des liens problématiques qu'elle entretient avec un réel [...] perçu comme étant par nature inaccessible dans sa réalité nouménale¹³² ».

Cette étude a deux objectifs principaux. Elle tient d'abord à examiner la représentation de l'espace dans le roman de Frankétienne. Elle se concentrera sur les spécificités internes du texte et dépassera parfois le cadre de la géocritique. Tout en ayant un corpus littéraire comme objet d'analyse, celle-ci se préoccupe davantage de la saisie du référent : « La spécificité de la géocritique réside dans l'attention qu'elle prête au lieu¹³³. » Pour ce faire, Westphal propose d'étudier une multiplicité de points de vue hétérogènes, voire d'œuvres et d'auteurs, du même lieu géographique. Malgré l'impression d'avoir affaire à une théorie visant le lieu plutôt que la perception du lieu, ce dernier semble se souder au référent : « La démultiplication des points de vue rend d'autant plus manifeste la perception sensorielle, ou sensuelle que les auteurs ont de l'espace¹³⁴. » Pour Westphal, l'interface entre le lieu réel et le lieu de fiction « est dans les mots¹³⁵ ».

Le deuxième objectif de cet article est donc de confronter l'examen de l'espace à la théorie géocritique. En quoi est-elle compatible ou incompatible avec l'analyse textuelle? L'étude du roman de Frankétienne permet-elle d'éclairer les limites et possibilités de la géocritique? Cette analyse s'intéresse à la question de savoir si et en quoi cette méthode nous permet d'observer la complexité et la richesse de l'œuvre littéraire qui brosse le portrait du lieu, tant convoité par la géocritique.

mûr à crever

Port-au-Prince est le premier lieu fui par le personnage principal de *Mûr à crever*, Raynand. L'expérience de la ville est marquée d'amour échoué, de chômage, de menace de mort et de flânerie obsessive.

Onze heures trente minutes de nuit et d'ombres épaisses. Raynand marche depuis des heures. Il est devenu une paire de jambes qui marchent. Entre le presbytère et la cathédrale, la grosse ampoule de rue, suspendue au lampadaire cylindrique, n'est plus allumée. [...] Vingt-huit ans, qu'en a-t-il vraiment fait? Presque rien sur la trajectoire des pierres aveugles¹³⁶.

L'itinéraire du personnage est intimement lié à l'espace de la ville. L'écrivain construit la topographie des endroits de la ville traversés par le personnage. Il nomme les rues, les intersections et les quartiers. Les repères sont souvent précis : « l'autoroute de Delmas¹³⁷ »; « la rade

de Port-au-Prince¹³⁸ »; « Au terminus, près du cimetière¹³⁹ ». *Effet de réel* ainsi créé¹⁴⁰, le personnage est généralement situé dans un lieu précis qui est nommé et qui correspond à un endroit réel, voire à un « lieu propre, qui renvoie à un lieu connu et donné pour existant¹⁴¹ ».

À l'intérieur de la ville s'élabore également la topographie des lieux de la vie quotidienne et intime des personnages. Tout particulièrement, une grande partie du récit se déroule dans la « modeste chambre¹⁴² » de Raynand ou dans celle de Paulin. Ainsi : « Paulin revient dans sa chambre. Pensif¹⁴³ »; « La vue fatiguée par le plafond bas de la chambre qui semble vouloir l'écraser sur le lit¹⁴⁴ ». Les chambres sont peu décrites, mais sont les lieux de leurs rencontres, lieux d'amours vécus avec des femmes, lieux de nostalgie d'amour perdu, lieux d'écriture, lieux d'introspection et de solitude. Selon Westphal, « les espaces domestiques, intimes [...] ne relèvent pas du domaine de la géocritique¹⁴⁵ ». Elle s'applique plutôt aux « représentations artistiques des référents géographiques¹⁴⁶ ». Or, dans le roman de Frankétienne, les deux types d'espace marquent la narration. La ville et la chambre, c'est-à-dire l'espace intime et celui public, sont noués par les trajectoires des personnages qui les occupent.

La capitale haïtienne est le lieu quitté à la recherche d'une vie meilleure, mais elle est aussi le lieu de multiples retours. Raynand traverse la mer caribéenne vers Nassau, aux Bahamas, avec d'autres clandestins. La décision a été prise par sa mère. Le premier voyage en mer porte l'espoir des possibilités rêvées de l'ailleurs. Tout particulièrement, le personnage se souvient des paroles d'un professeur de littérature qui « répétait souvent que tout intellectuel qui se respecte devrait partir... Voir le grand monde... Le port de New York... La tour Eiffel... Cracher dans la Seine... Pisser dans le Saint-Laurent... Voir d'autres visages... Ouvrir son corps à tous les vents de l'univers... Et son cœur à la diversité de l'amour¹⁴⁷ ».

Une fois arrivé, les Bahamas sont décrits comme un « nouvel enfer sur la terre étrangère, dans une ville inconnue¹⁴⁸ ». « N'ayant pas de visa de résidence, il ne sort que pour aller à son travail¹⁴⁹. » Le narrateur décrit la ville de Nassau, selon le point de vue de Raynand :

Les édifices et les rues, véritable tromperie, mensonge collectif. Un réseau de pièges. Les pâtés de maisons, caveaux à tiroirs multiples où des égoïstes, réunis en familles, s'enferment dans l'illusoire sécurité d'un foyer, alors qu'ils pratiquent au fond l'hermétisme des cimetières. Chambres closes, bidonvilles, gratte-ciel, hôpitaux, asiles d'aliénés, casernes, banques, prisons, usines, églises, musées, magasins, châteaux, palais, boutiques, entrepôts de fusées et de bombes, que tout s'effondre, se consume, se liquéfie dans une fournaise inextinguible¹⁵⁰!

Ce sont les pensées de Raynand pendant ses vingt minutes en autobus pour aller au travail. Selon lui, l'espace n'est pas le lieu qui contient le mensonge – il *est* le mensonge. Par le procédé de la liste, la ville est dépouillée. Le narrateur nomme ce qu'elle contient. Or, le minimalisme de la liste comme forme se mélange à la subjectivité forte du personnage, projetée sur la ville. Le désir d'anéantir la ville représente la désillusion due à l'expérience vécue, opposée à la liberté souhaitée et imaginée en prenant la décision de s'exiler.

La mer est décrite une deuxième fois lorsque Raynand est renvoyé en Haïti, après s'être fait arrêter et avoir passé quelques mois en prison. Des centaines de prisonniers sont dans un bateau. Certains se jettent dans la mer, celle-ci décrite comme un « insupportable lyrisme bleu mauve teinté de rayures écarlates¹⁵¹ ». La mer est l'un des multiples endroits où Raynand réfléchit à l'ailleurs et notamment au retour en Haïti, une idée pleine de désir et d'angoisse : « Revoir ma mère. Les rues de Port-au-Prince. Leur odeur humaine. Leur chaleur érotique... Mais remettre les pieds dans mon pays, en vaurien... Comment va-t-on m'accueillir au pays... dans le quartier... chez moi¹⁵²? » Une fois réinstallé à Port-au-Prince, la vie de flânerie et de difficultés se poursuit. Encore propulsé par une autre personne, Paulin, Raynand se déplace jusqu'au village côtier de Montrouis, son village natal. Il est poussé par l'histoire d'un riche Américain qui allait apparemment en faire un partenaire dans un projet de récolte de cacahuètes. Retourné à Port-au-Prince, il attend l'arrivée de l'Américain. Il attend et il rêve d'une vie aisée. « Après des mois de vaine attente, Raynand apprend avec désespoir que le Blanc était un imposteur¹⁵³. » Le récit bascule ainsi entre le rêve et la déception, entre l'attente et la difficile réalité.

Pour récapituler, les multiples déplacements de Raynand retracent la topographie de la ville de Port-au-Prince, puis la trajectoire d'un individu qui semble être sans cesse expulsé et renvoyé vers cette ville. Les lieux précis « réels » sont nommés et montent ainsi un effet de réel. C'est-à-dire, pour citer Barthes, que le « détail concret est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe [...] : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité¹⁵⁴ ».

Or, dans le roman de Frankétienne, cet effet de réel est également brisé par les diverses formes pour raconter l'espace. Si la nomination contribue à le créer, l'usage de la liste et de la métaphore ont plutôt pour effet de le briser. Ainsi : « La mer, en un gouffre bouillonnant, devient une batteuse électrique aux frénésies de jazz¹⁵⁵ »; « L'eau ne sait que ramper sur le ventre de la terre¹⁵⁶ ». Le référent et le signifiant n'entrent pas en « collusion *directe* ». La métaphore et la

personnification rappellent plutôt la littérarité du texte et la littérisation de l'espace. Elles éclairent notamment l'expérience sensorielle du lieu. L'effet de réel est aussi brisé par le rappel constant de la subjectivité, voire du négativisme, projetée sur l'espace, comme le désir de détruire l'espace lorsque Raynand se sent enfermé. Il y a une pesanteur construite, mais vient-elle du personnage, de l'espace ou des deux? L'espace semble être en lui et lui dans l'espace, tel qu'il nous est livré.

Le poids écrasant de l'espace haïtien est également construit par le choix des mots. Tout particulièrement, ceux-ci renforcent le lien intime entre l'espace et le personnage. Par exemple, la description des mornes de Montrouis se mêle à celle du paysan Verdieu Belhomme, à qui Raynand rend visite :

Lorsqu'il va à son maudit jardin ou qu'il en revient, il ressemble tout pur à un coqsavane. Bec à terre. Désarçonné. Meurtri de coups d'éperons. Aïe! Quelle terre rebelle! Quelles tribulations pour un vivant! La vie plus raide, plus pesante qu'un cercueilmadouleur sur la tête. La terre stérile, une vieille en ménopause [...] Les mauvais chemins brisent son élan. On dirait qu'une invisible machine broie sa vie comme les tiges de canne au moulin. Il songe avec regret qu'il est réduit, depuis quelque temps, à une pile de bagasse bonne uniquement à brûler pour chasser les moustiques. Sa vie, ridicule. Insignifiante comme ce bayahonde incliné jusqu'à la déchéance mortelle. Recouvert de mousse, de barbe hirsute. Il a cessé d'être un bel arbre bien droit¹⁵⁷.

La terre est décrite comme stérile et maudite. Entre ces ternes descriptions, il y a celles du personnage : réduit à une pile de bagasse, insignifiant comme un arbre en train de mourir. Les composants naturels du lieu sont employés pour parler de l'être. Comme ailleurs dans le texte, le lieu envahit la description de l'individu; le champ lexical de la mort et de la stérilité, en rapport avec le lieu géographique, domine. L'espace haïtien est à la fois réduit et écrasant. Réduit, le lecteur ne voit pas, par la description, à quoi ressemble le paysage. Écrasant, le lieu est partout évoqué, qualifié et même utilisé pour parler, par métaphore et comparaison, de la misère des individus.

Ajoutons, concernant le poids écrasant des lieux haïtiens, la haute fréquence de mots qui renvoient au paysage ou à des endroits précis. Cette insistance sur des lieux précis « réels » rend le texte propice à contribuer à une analyse géocritique de l'espace haïtien et, en l'occurrence, de la capitale. Même lorsque la narration quitte la ville en suivant les aventures du protagoniste, ses déplacements sont motivés par l'ambiance de la capitale et contribuent à la représenter comme un lieu à fuir ou à confronter, non sans difficulté. La représentation de Frankétienne est marquée par un point de vue critique sur la politique et sur les conditions socioéconomiques en

Haïti. La focalisation sur la perspective individuelle de Raynand oriente l'accent du lieu vers l'expérience du lieu, toujours en lien avec la géocritique. L'écriture poétisée de Frankétienne renforce davantage la perception sensorielle et émotive de l'espace et devient l'expression d'une expérience du lieu. Toutefois, cette même expérience du lieu met à mal la géocritique. Le trouble des personnages dû à l'ambiance sociale à Port-au-Prince empreint également les espaces intimes, comme les chambres. Ces espaces sont exclus de l'analyse géocritique. Or, dans l'œuvre, ils participent à communiquer l'ampleur et la pesanteur du lieu géographique sur l'individu. Leur représentation n'est pas isolée de celle de Port-au-Prince. Il me semble qu'exclure les lieux intimes de l'analyse spatiale serait nier le rôle de la ville dans son interaction avec le reste de l'œuvre.

expérience subjective du lieu

La narration juxtapose la précision et le flou, notamment par la difficulté d'un personnage ou du narrateur de préciser lui-même les lieux : Raynand « devine au loin les formes indécises de l'île d'Haïti, indolente et désespérément chauve à l'horizon¹⁵⁸ ». Ou encore : « Lointain. Il sombre dans un égarement total où des images confuses se succèdent sans suite¹⁵⁹. » La topographie claire et précise de l'espace haïtien se voit brouillée et même déformée par la vision subjective de l'individu qui le regarde. « Un amalgame confus de sensations et de pensées », commente le narrateur à propos de la vision de Raynand. L'écriture du lieu semble, par instants, engendrer également ce regard flou, confus.

Comme indiqué plus haut, la trajectoire du personnage est mouvementée et particulière, marquée par de nombreux déplacements dans différents lieux. Chemin, trajet, trajectoire, itinéraire, voyage : ce sont des mots qui reviennent fréquemment dans la narration. « Aller. Revenir. Foncer sur la route. Filer. Rouler. Manger les kilomètres¹⁶⁰. » Le narrateur décrit ainsi le voyage de Port-au-Prince à Pétion-Ville. C'est un voyage qui provoque une dispute entre les passagers. Certains trouvent que le chauffeur conduit trop rapidement. « Qui va lentement arrive sûrement¹⁶¹ », dit un personnage, tandis que d'autres – en l'occurrence, nos deux héros – répètent : « Plus vite que le vent¹⁶² ! » La façon de parcourir l'espace devient ainsi sujet de discussion entre des personnages dans le texte. Elle est également amenée à un niveau méta-littéraire du texte par la répétition du lexique du chemin qui interprète ou met en abîme le trajet de Raynand : « chemins fugitifs¹⁶³ » ; « chemins du malheur¹⁶⁴ ». Ces énoncés créent un « condensé rhétorique¹⁶⁵ » sur le sens ou la direction de la vie du personnage et le paradoxe de suivre apparemment un chemin – mais aussi d'être en errance perpétuelle.

La description des lieux tend également vers le métatexte à d'autres

reprises. Notons le lexique du critique littéraire employé pour parler des lieux : « l'hermétisme des cimetières¹⁶⁶ », « le lyrisme bleu » de la mer¹⁶⁷. En outre, Raynand se laisse guider par les paroles d'un professeur de littérature sur la valeur du voyage. Suivant les conseils d'un rêveur qui croit à la puissance de la fiction, Raynand part aux Bahamas et se retrouve bel et bien dans une fiction : celle de l'image idéalisée de l'ailleurs.

Dans cette optique, l'espace est par instants rêvé, et ce, dans deux sens du mot : le rêve-désir et le rêve du sommeil. L'ailleurs est représenté dans le désir du « American Dream » ou dans le rêve d'un déménagement au Canada. La mère de Raynand l'envoie à Nassau dans l'espoir qu'il se rende jusqu'à New York. Lors d'une fête, une femme lui parle de son fils parti aux États-Unis. « Il ne compte pas revenir en Haïti. Je l'ai d'ailleurs encouragé dans ce sens », dit-elle¹⁶⁸. Il a rejoint l'armée et sera peut-être tué pendant la guerre du Vietnam, mais il demeure tout de même l'espoir de toute la famille : « Il nous ouvrira ainsi la route des grandes cités industrielles. Sous peu, toute la famille se fixera à New York¹⁶⁹. » Les pensées chimériques d'une vie recommencée à neuf traversent la narration de façon fugace, comme pour insister sur l'impossibilité de fuir définitivement les lieux qui pèsent tant sur le protagoniste.

Un autre type de rêve s'énonce ainsi :

Raynand se glisse dans un corridor tortueux. En s'y engouffrant, son malaise s'est accru. Il éprouve la pénible impression d'être avalé par un gros intestin. Un boa carnivore. Qui eut prédit qu'il finirait comme une pâte feuilletée qu'on enfournerait dans une gueule de lézard. On dirait qu'il se faufille dans une espèce de tranchée clôturée de tôles rouillées. Il lève les yeux vers la découpe du ciel. Il y découvre son image renversée.

Le corridor est jonché de cadavres d'enfants, qu'il évite de frôler¹⁷⁰.

Les rues de Port-au-Prince se voient envahies par le cauchemar. Pour une rare fois, l'angoisse de l'espace et de la vie est représentée de façon explicite. L'extrait capte un paradoxe et une richesse de la représentation littéraire : l'auteur passe par le cauchemar – l'irréel – pour exprimer la profondeur de la peur vécue dans la capitale haïtienne. Cette scène clé sert également comme une sorte d'« exorcisme¹⁷¹ » – le mot est utilisé par le narrateur – chez le personnage jadis passif, négatif. L'irréel du cauchemar est un outil permettant au personnage de prendre conscience de la réalité et de pouvoir vivre en pleine présence.

En ce qui concerne le rapport de l'espace avec la subjectivité du personnage, examinons ce passage sur la flânerie de Raynand :

Dès le matin, il marche sans arrêt. Son unique et apparente liberté, marcher. Encore que souvent il considère ses flâneries comme une *duperie*. Une sorte de *prison libre*. Un encerclement *sans motivation*. Un *absurde* environnement.

Puisqu'il ne peut faire autre chose que marcher. Il n'a pas le choix. On n'a besoin de lui nulle part...

Il se réduit alors à une douleur qui marche. Il n'a plus conscience des rues...¹⁷²

Rejeté par de multiples espaces parcourus, Raynand continue tout de même à occuper l'espace lors de ses flâneries. L'extrait souligne le non-sens, la répétition et la contradiction de son acte qui lui donne l'impression « d'être » quelque part, mais sans une réelle participation au monde, ou plutôt une dans un rapport d'exiguïté avec celui-ci : « nulle part », « il se réduit », « sans motivation ». Les mots employés réduisent le personnage en mettant l'accent sur son lien vague, absurde et inconscient avec l'espace.

Le roman se termine sur une rébellion contre des envahisseurs étrangers et sur la prise de conscience du lieu chez le personnage de Raynand. « Où suis-je? ¹⁷³ », se demande-t-il après avoir échappé d'une prison pour participer à la rébellion. Propulsé par ses propres décisions, Raynand arrête enfin de fuir Haïti et s'en va rejoindre la rébellion pour la libération du pays, allant donc vers sa propre mort et vers l'achèvement du roman. Dans la dernière scène, Raynand pense au « titre du roman¹⁷⁴ » de son ami Paulin : « Oui. Le roman... marmotte-t-il. Mûr... mûr... à crever! Et du plat de la main, Ganord lui rabaisse lentement les paupières sur des yeux immobiles et tristes¹⁷⁵. » Dans une boucle métatextuelle, le récit se clôt simultanément sur la mort du héros et sur la fin de sa recherche du titre du roman, entamée depuis sa rencontre avec l'écrivain, Paulin. Mise en abîme de l'œuvre et de son énonciation, la narration nomme le livre que nous avons entre les mains. Frankétienne crée un jeu sur les frontières entre le monde à l'intérieur du texte et le monde référentiel de l'auteur qui l'écrit. Comme dans la théorie de la géocritique, l'œuvre elle-même contient une méditation sur son propre rapport entre le texte et son référent. Ici, le référent inclut l'acte d'écriture. Dans cette optique, l'accent sur l'écriture encadre la réflexion dans une perspective ressemblant au commentaire de Westphal sur les tendances en théorie littéraire contemporaine : « Il en va comme si l'illusion référentielle avait cessé de faire illusion¹⁷⁶. » En faisant référence à sa propre énonciation, l'œuvre de Frankétienne expose la fabrication de l'illusion référentielle.

La question de l'espace se sépare difficilement de cette réflexion sur la référentialité et sur l'énonciation. La prise de conscience de Raynand qui donne fin au récit est au moins double : le personnage prend acte de son environnement et il est ainsi capable d'énoncer le titre du roman. Dire qu'il y a un rapport intime entre le personnage et l'espace est une évidence. Le trouble du récit vient surtout de la subjectivité du personnage projetée sur l'espace et aussi de l'espace,

voire de l'ambiance sociale, qui pèse sur lui. La pleine conscience et la participation à l'espace dépendent de l'attitude du personnage envers Haïti, envers les difficultés qu'il y rencontre et envers soi-même. L'espace se sépare difficilement d'autres éléments du roman, et notamment de l'écriture, de la parole et des mots. Ainsi en est-il de la description des lieux après le passage d'un cyclone :

Une épouvantable escorte d'ailes gifle les arbres dans un incroyable désordre de branches. Désordre vert. Poème instrumental de la nature déchaînée. Écriture musicale qui se crée par l'arrachement total [...] Destruction rageuse par injonction d'un nouveau langage. Les vents toussent sans pause [...] Inversion dramaturgique de la violence¹⁷⁷.

La description du cyclone est faite en poésie et en musique. « Destruction rageuse par injonction d'un nouveau langage », il est difficile de savoir si le narrateur parle toujours du cyclone ou s'il commente le désordre et la destruction causés par le langage littéraire du roman. En même temps que l'œuvre représente l'espace frappé par la catastrophe, elle interprète la « catastrophe » de l'écriture. Mise en abîme de l'énonciation, l'extrait se lit comme une représentation de la rencontre entre le monde référentiel et son expression.

Comme l'espace dans ce roman, la place de l'écriture et du métatexte est écrasante. Paulin écrit un roman et « éprouve quelque difficulté à progresser¹⁷⁸ ». L'extrait est métatextuel par l'interprétation engendrée qui double le conflit des personnages principaux, eux-mêmes frappés de stagnation. Le narrateur élabore et nomme des théories sur son écriture, telle que l'écriture « en spirale¹⁷⁹ ». Les espaces décrits deviennent des scènes de spectacle. Ainsi, les prisonniers retournant des Bahamas en Haïti jouent le « théâtre quotidien de la violence insulaire¹⁸⁰ ».

Le métatexte s'élabore par ailleurs dans les discussions entre Raynand et Paulin sur son roman fictif.

— Tu voudrais, si je réalise bien tes desseins, poursuivre l'expérience d'André Gide dans *les Faux-monnayeurs*?

— Pas précisément... L'élargir plutôt. Gide a composé son roman « en abîme ». Cela bien entendu accusait déjà un progrès dans la construction romanesque.

— Et toi comment tu vas faire?

— Le roman est une vision de la vie. Or, que je sache, celle-ci n'est ni un segment. Ni un vecteur. Ni une simple courbe. C'est une spirale en mouvement. Ça s'ouvre et se ferme en des hélices irrégulières. Il s'agit de surprendre à quelques boucles de la spirale. Donc je construis mon roman en spirale, avec en porte-à-faux des situations diverses traversées par la problématique humaine¹⁸¹.

La narration glisse ici vers la critique et la théorisation de la littérature. Métalepse du roman *Mûr à crever* par ses multiples

ressemblances, le roman fictif de Paulin attire l'attention du lecteur sur la fabrication du récit et sur les enjeux du romanesque. La référence au roman de Gide inscrit celui de Frankétienne dans une lignée de textes ayant réfléchi à leur propre littérarité. Toutefois, l'auteur pratique des stratégies de continuité et de distinction. Paulin, en rapport métaleptique avec Frankétienne, « élargit » le projet. Il y propose sa vision de la littérature et nomme sa propre innovation. Le métatexte a comme fonction ici d'élaborer une vision du roman comme genre et du roman singulier que nous sommes en train de lire. Ainsi, « le roman est une vision de la vie » qui contient des réflexions sur l'humain. Cette vision serait élaborée tout au long du texte mais est ici nommée, répétée et condensée. « Spirale en mouvement », la narration commente le style du roman et attire l'attention sur certains aspects précis du texte, dont sa progression.

La métatextualité dans l'œuvre de Frankétienne constitue un élément fondamental de la réflexion sur la référentialité. Le texte lui-même contient une vision de la manière dont se sonde ou se distingue le monde de papier et le monde référentiel. Le roman, nous rappelle Frankétienne, est construit avec des mots. L'espace dans le texte est également construit avec des mots. Ces mots sont capables de « suggérer l'ambiance, de marquer la température¹⁸² », comme dit Paulin dans un autre passage métatextuel.

En fin de compte, tout comme le contexte politique et social, l'espace référentiel nommé dans le roman cède sa place à un imaginaire de l'espace construit par des mots. Dans cette rhétorique de l'espace, le lieu est changeant, rêvé, réduit, suffocant et participe à un *projet littéraire*. Toutefois, le référent politique, social, géographique et humain gagne en complexité dans la réflexion sur les façons de dire. Dans ce roman qui retrace la topographie de Port-au-Prince et thématise la fuite et le retour, l'illusion de l'ici et de l'ailleurs, qui suggère, par la description de l'espace, une ambiance écrasante d'échec, le tout participe d'une vision de l'écriture et du rapport entre l'œuvre et le monde. Dans cette vision, l'œuvre est un point de vue sur la vie et une interrogation sur l'agir humain. La forme « est tout aussi inséparable de l'œuvre¹⁸³ » et contribue donc à « indiquer la température des paysages fictifs¹⁸⁴ », pour reprendre les mots de Paulin.

L'étude de *Mûr* à crever montre quelques limites et possibilités de la géocritique. Dans une certaine mesure, l'analyse ne rend pas justice à la richesse de la théorie géocritique. Cette étude nie en quelque sorte l'objectif de la géocritique de comparer des visions hétérogènes sur le même lieu géographique. L'analyse d'un seul texte ne permet pas la mise en relation de points de vue « endogènes », « exogènes » et « allogènes¹⁸⁵ ». La représentation d'Haïti faite par Frankétienne

s'ajoute à celles de plus jeunes auteurs haïtiens comme James Noël, des écrivains de la diaspora comme Dany Laferrière ou Marie-Célie Agnant, et de voyageurs au pays comme André Malraux, pour n'en nommer que quelques-uns. Cette étude évalue cependant plus généralement la pertinence de la géocritique vis-à-vis de l'analyse textuelle de l'espace.

Si l'analyse ne rend pas toujours justice à la complexité de la géocritique, l'inverse est vrai aussi : la géocritique ne permet pas de tenir compte de la pleine complexité de l'œuvre littéraire. L'exemple de l'espace intime le montre et la géocritique ne se préoccupe pas des espaces intimes. Or, l'analyse du roman de Frankétienne éclaire le lien fort entre l'espace privé et l'espace public. La géocritique pourrait développer davantage le rapport entre la représentation du lieu géographique et l'entité de l'œuvre qui me semble essentiel à la découverte de la profondeur du texte.

Notons enfin que l'espace intime dans le roman de Frankétienne est aussi l'espace de la création littéraire. C'est dans sa chambre que Paulin écrit son roman et qu'il discute avec Raynand des stratégies narratives. Par métalepse, ces scènes évoquent l'énonciation de l'œuvre et la subjectivité autoriale qui aurait créé l'univers textuel auquel nous avons affaire. Si le métatexte a tendance à attirer l'attention sur l'auteur et son acte d'écrire, la géocritique réoriente ce regard. « Dès lors que l'on recourt à la géocritique, on place l'accent davantage sur l'espace observé que sur l'observateur saisi dans sa spécificité¹⁸⁶. » D'un côté, la géocritique nierait certains effets de lecture créés par les procédés métatextuels au profit du lieu représenté. En d'autres termes, elle s'intéresse à l'objet regardé, plus qu'au sujet regardant. D'un autre côté, la géocritique pousse la critique littéraire à ramener le référent à la surface de l'analyse. Cela en constitue un point fort, à mon avis, puisque le monde référentiel risque de s'effacer dans des études s'attachant à « relater l'aventure de l'écriture plutôt que l'écriture de l'aventure¹⁸⁷ ». Dans cette optique, la géocritique offre une possibilité de réponse au défi de l'analyse littéraire exprimé par Tzvetan Todorov : le « problème le plus complexe, le moins clair de toute la théorie littéraire [...] est *comment parler de ce dont parle la littérature?* ¹⁸⁸ ». En somme, quoique la géocritique prête moins d'importance aux effets de texte s'éloignant de la représentation du lieu, elle offre une certaine complémentarité à l'étude de l'énonciation par l'insistance sur le monde référentiel. Confronter l'analyse textuelle à la méthode géocritique montre ainsi la difficulté de construire une théorie qui tient compte à la fois de la complexité de l'œuvre et de son référent.

La mise en rapport de la géocritique et de l'analyse de *Mûr* à crever révèle enfin une constante fondamentale : la présence d'une réflexion

poussée sur la relation entre le texte littéraire et la réalité. Le roman, le style et les mots sont capitaux pour la géocritique afin de saisir les expériences et les perceptions du lieu qui contribuent à forger l'imaginaire d'un espace. Dans ce roman à fort caractère métatextuel, le langage et les mots sont capitaux pour communiquer l'expérience d'écrire le lieu, qui est aussi une certaine expérience du lieu. Nous avons affaire à deux visions, profondes et complexes, du rapport entre les espaces humains et les espaces textuels, ainsi que la puissance de la littérature dans l'examen du réel.

bibliographie

- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » (publié originellement dans *Communications* en 1968), dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- FRANKÉTIENNE, *Mûr à crever*, Paris, Hoëbeke, 2013 [1968].
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- LEPALUDIER, Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité. Procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- YVARD, Jean-Michel, « Métatextualité et histoire », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 45-68.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

126 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 17.

127 *Ibid.*, p. 139.

128 *Ibid.*, p. 147.

129 *Ibid.*, p. 163.

130 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

131 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 13-14.

132 Jean-Michel Yvard, « Métatextualité et histoire », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 58.

133 *Ibid.*, p. 198-199.

134 *Ibid.*, p. 199.

135 *Ibid.*, p. 129.

136 Frankétienne, *Mûr à crever*, Paris, Hoëbeke, 2013, p. 9.

137 *Ibid.*, p. 139.

138 *Ibid.*, p. 119.

- 139 *Ibid.*, p. 140.
- 140 Roland Barthes, « L'effet de réel » (publié originellement dans *Communications* en 1968), dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- 141 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 168.
- 142 Frankétienne, *op. cit.*, p. 135.
- 143 *Ibid.*, p. 97.
- 144 *Ibid.*, p. 41.
- 145 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 194.
- 146 *Ibid.*
- 147 Frankétienne, *op. cit.*, p. 41.
- 148 *Ibid.*, p. 47.
- 149 *Ibid.*
- 150 *Ibid.*, p. 48.
- 151 *Ibid.*, p. 59.
- 152 *Ibid.*, p. 58-59.
- 153 *Ibid.*, p. 119.
- 154 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 89.
- 155 Frankétienne, *op. cit.*, p. 59.
- 156 *Ibid.*, p. 174.
- 157 *Ibid.*, p. 116-117.
- 158 *Ibid.*, p. 59.
- 159 *Ibid.*, p. 121.
- 160 *Ibid.*, p. 139.
- 161 *Ibid.*
- 162 *Ibid.*
- 163 *Ibid.*, p. 133.
- 164 *Ibid.*, p. 125.
- 165 Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 61.
- 166 Frankétienne, *op. cit.*, p. 48.
- 167 *Ibid.*, p. 59.
- 168 *Ibid.*, p. 143.
- 169 *Ibid.*
- 170 *Ibid.*, p. 155.
- 171 *Ibid.*
- 172 *Ibid.*, p. 111 – je souligne.
- 173 *Ibid.*, p. 180.
- 174 *Ibid.*, p. 182.
- 175 *Ibid.*
- 176 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 152.

- 177 Frankétienne, *op. cit.*, p. 160.
- 178 *Ibid.*, p. 89.
- 179 *Ibid.*, p. 91.
- 180 *Ibid.*, p. 60.
- 181 *Ibid.*, p. 90.
- 182 *Ibid.*, p. 94.
- 183 *Ibid.*, p. 92.
- 184 *Ibid.*, p. 91.
- 185 Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 210.
- 186 *Ibid.*, p. 212.
- 187 Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité. Procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 34.
- 188 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 99.

espaces insulaires, espaces transnationaux

lecture géocritique des phénomènes mémoriels dans la littérature mauricienne contemporaine

Srilata Ravi
Université de l'Alberta

résumé

À l'époque de la mondialisation, les populations s'émancipent progressivement des lieux identitaires fixes et les mémoires collectives s'avèrent désormais associées à une pluralité d'espaces à l'intérieur même de la communauté nationale et dans les réseaux transnationaux. Dans le cadre de cet article, nos réflexions portent sur les liens entre lieu, histoire et mémoire qui soutiennent les espaces de création dans la littérature mauricienne. Plus spécifiquement, nous nous appuyons sur le roman d'Ananda Devi, *Indian Tango* (2007) et « Goûtu », une nouvelle tirée de son dernier recueil, *L'Ambassadeur triste* (2015) pour proposer une lecture géocritique des phénomènes mémoriels transnationaux qui régissent les processus d'identification de genre et d'ethnie chez les populations indien-océaniques.

Mots clés : Île Maurice, Inde, engagement, esclavage, Créole-mauricien, Hindou-mauricien, mémoires globales.

abstract

As increasingly mobile populations detach themselves from singular identity affiliation, collective memories are no longer associated with fixed places but have become linked in complex ways to a plurality of spaces within and across national and transnational communities. In this article, we reflect on the interactions between place, memory and history in the construction of an Indian Ocean world in Mauritian literature in the French language. More specifically we examine Ananda Devi's *Indian Tango* (2007) and her short story "Goûtu" included in the collection entitled *L'Ambassadeur triste* (2015) to bring

a geocritical perspective to transnational practices of memory that shape gender and race identities in Indian Ocean societies.

Key words : Mauritius, Inde, engagemment, esclavage, Mauricien Créole, Mauricien Hindou, mémoire

Les phénomènes mémoriels dans un monde global privilégient la mémoire qui voyage, qui se déplace et qui transgresse les frontières locales et nationales, contrairement à l'acceptation générale qui définit la mémoire publique comme fixe, homogène et limitée dans le cadre de la nation. En s'inspirant des travaux d'Arjun Appadurai (1996) sur la mondialisation culturelle et en suivant d'autres chercheurs qui examinent les dimensions globales et transnationales de la mémoire collective¹⁸⁹, les auteurs de *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age*, Kendal Phillips et Mitchell Reyes, notent que la mondialisation subvertit des façons habituelles de se souvenir et désignent ce paysage composite dans lequel les pratiques de la mémoire se déplacent et s'entrecroisent de nos jours par le terme « global memoryscapes » :

[A] complex landscape upon which memories and memory practices move, come into contact, are contested by, and contest other forms of remembrance; olderways of conceptualizing the past – largely framed in terms of national and local perspectives – are unsettled by the dynamic movements of globalization and new memories and new practices of remembrance emerge¹⁹⁰.

Dans le cadre de cet article, nos réflexions portent sur les lieux culturels, les lieux mémoriels et les lieux thématiques qui soutiennent les espaces de création dans l'œuvre de l'écrivaine mauricienne Ananda Devi. Plus spécifiquement, nous nous appuyons sur son roman *Indian Tango* (2007) et une nouvelle tirée de son dernier recueil, *L'Ambassadeur triste* (2015), pour proposer une lecture géocritique¹⁹¹ des phénomènes mémoriels transnationaux (les *global memoryscapes*) qui régissent les processus d'identification de genre et d'ethnie chez les populations indien-océaniques à l'époque postcoloniale. L'espace examiné par la géocritique se présente comme un espace posé à la jonction de points de vue divers. C'est un espace dynamique où se trouvent superposées plusieurs strates temporelles correspondant à des couches historiques, mémorielles et mythiques différentes. Ainsi dans le cadre de l'œuvre indien-océanique d'Ananda Devi, les villes indiennes parcourues par ses protagonistes créoles et hindous se transforment en des espaces multicouches où s'entrecroisent les mythes coloniaux du passé, les mémoires collectives de la domination des femmes et d'autres groupes marginalisés, ainsi que les réalités

urbaines postcoloniales du présent.

Les deux textes étudiés ici, recouvrant par le biais de la fiction la vaste distance entre l'Île Maurice et l'Inde, fusionnent les mémoires de l'esclavage, de l'engagisme et de l'assujettissement des femmes dans les communautés hindoues associées à ces deux pays du monde indien-océanique. L'Inde et l'Île Maurice étaient toutes les deux des colonies britanniques au XIX^e siècle. Alors que le sous-continent, dont certaines régions ont été gouvernées par la Compagnie britannique des Indes orientales dès la fin du XVIII^e siècle, est passé sous la couronne en 1857, l'Île Maurice (déjà une colonie française depuis 1715) capitule devant les Anglais en 1810. Sous l'administration britannique, l'esclavage est aboli sur l'île et le système de l'engagisme est mis en place. Ainsi on voit arriver à l'Île Maurice des milliers de travailleurs en provenance de l'Inde recrutés par les administrateurs coloniaux pour remplacer les esclaves dans les champs de canne. L'arrivée et le destin de cette population, qui finit par s'installer dans une île où vivent déjà deux autres principales communautés – les Blancs et les anciens esclaves et leurs descendants – vont dès lors profondément transformer le paysage socioculturel de l'île : d'une île créole, elle va devenir une société multiethnique dominée par les Hindou-Mauriciens¹⁹².

Sur l'Île Maurice presque 27 % de la population est constituée des Créoles, descendants des esclaves. Ce groupe est divisé en deux : les Créoles-Mauriciens, une communauté métissée qui compte dans ses rangs nombre d'intellectuels, de fonctionnaires et de membres des professions libérales, et les autres, Afro-Mauriciens dont le phénotype semble renvoyer à une ascendance africaine¹⁹³. N'oublions pas que l'Île Maurice était inhabitée avant l'arrivée des Européens. Par conséquent, on distingue sur l'Île Maurice postcoloniale trois grands registres de la mémoire du passé colonial qui sont en rapport avec les différentes identifications ethniques définies par la constitution nationale¹⁹⁴. Les Franco-Mauriciens, ainsi que la partie la moins métissée de « la population générale¹⁹⁵ », s'identifient à la mémoire de la colonisation fondatrice, les Afro-Mauriciens s'identifient à la mémoire de l'esclavage; et la communauté hindoue, population dominante de l'île, s'identifie à la mémoire de l'engagisme. Ce processus d'identification a produit un registre mémoriel hégémonique de type ethnique qui valorise une histoire « progressive » des peuples de l'Île Maurice, sous l'angle du déplacement d'un pays d'origine, de l'enracinement dans une île lointaine, de la libération du pouvoir colonial et de l'entrée triomphante dans l'ère de la globalisation¹⁹⁶. Les Hindous-Mauriciens se servent du mythe du *coolie romance* (l'engouement pour le passé des travailleurs des champs venus de l'Inde¹⁹⁷) pour valoriser l'héritage culturel et spirituel de leurs

ancêtres hindous. Alors que les Franco-Mauriciens se tournent vers la France pour leurs racines culturelles, les deux groupes de Créoles, l'un qui n'a pas de pays de référence car métissé et l'autre ayant l'Afrique comme continent d'origine, continent depuis longtemps perçu comme le lieu maudit d'où vient la servitude, se trouvent privés d'un registre mémoriel illustre¹⁹⁸. En dépit du bilan positif du multiculturalisme clamé par l'État mauricien, un nombre significatif d'Afro-Mauriciens vit encore, plus de cent soixante-quinze ans après l'abolition de l'esclavage, ce qu'on dénomme « le malaise créole¹⁹⁹ ». La plupart d'entre eux restent toujours prisonniers de la misère et constituent pour une majeure partie les exclus de la société, la sous-humanité mauricienne.

Par contre en Inde, étant donné la taille du pays et de sa population, les registres de la mémoire du passé colonial sont moins démarqués et se reproduisent en rapport avec des identifications plus complexes de caste, de classe et de région. Ces registres sont plus hétérogènes et donc plus difficiles à séparer et à manipuler à des fins politiques comme nous l'avons constaté dans le cas de l'Île Maurice. Cependant, la question de la condition féminine touche les deux sociétés, qu'il s'agisse des Hindoues-Mauriciennes ou des femmes hindoues en Inde. L'adulation pour le passé des laboureurs des champs venus de l'Inde maintenue par la société hindoue-mauricienne définit la féminité hindoue-mauricienne (image d'épouse chaste et de mère de famille dévouée) d'après les règles rigides d'un patriarcat intransigeant encore présent dans le pays d'origine. Pour Ananda Devi, l'écriture romanesque comme acte de la mémoire consiste à échapper autant à la représentation découpée de l'ethnicité imposée par l'État qu'à la version romancée de la féminité hindoue, toutes les deux visions étant habilement manipulées par une bourgeoisie conservatrice dans les sociétés indien-océaniques. L'auteure mauricienne, elle-même Hindoue et dont les ancêtres sont venus de l'Inde, est très sensible aux engrenages des identités ethniques, du genre et des classes sociales dans ce monde. Sa sensibilité géocritique est reflétée dans la construction de son monde romanesque qui est constitué d'une juxtaposition dynamique des espaces multiethniques et pluri-mémoriels²⁰⁰. Dans son roman *Indian Tango* et le recueil de nouvelles *L'Ambassadeur triste*, son travail de reconstruction spatiale et mémorielle s'étend au-delà des limites géographiques de l'île (travail abordé dans *Pagli*, 2001) pour s'ouvrir aux espaces transnationaux, mettant ainsi en scène la dynamique des circulations mémorielles transocéaniques.

Indian Tango et les nouvelles dans le recueil *L'Ambassadeur triste* privilégient l'espace urbain de l'Inde moderne comme toile de fond pour le déroulement de leurs récits. La confusion entre l'Inde, le pays

fabuleux et l'Indienne, la femme désirée caractéristique des romans exotiques et coloniaux²⁰¹ se mêle aux images de l'étrangeté, de danger et de violence et définissent les villes indiennes contemporaines, que ce soit Delhi ou Jaipur. Ainsi comme le note la narratrice dans *Indian Tango* en décrivant les rues de New Delhi : « C'est un monde totalement inconnu et sans doute dangereux, mais je n'y perçois qu'une douceur effleurée, involontairement voluptueuse²⁰². » Le roman alterne entre le point de vue d'une écrivaine étrangère (mauricienne) en Inde, éprise d'une femme qu'elle dénomme Bimala qu'elle a aperçue dans un magasin de sitars, instrument de musique indien, et celle d'une narratrice qui raconte la vie de Subhadra (celle que l'écrivaine appelle Bimala), femme de cinquante ans qui se fait imposer par sa belle-mère de participer à un pèlerinage de renoncement des femmes ménopausées. Chez Ananda Devi l'espace indien, en apparence défini par des traits stéréotypés et orientalistes, se transforme en un lieu libérateur qui subvertit les règles du patriarcat. Delhi devient un endroit qui situe le jeu de séduction (et de narration) entre deux personnages féminins, Subhadra, femme hindoue soumise aux conventions hindoues et l'écrivaine mauricienne, prisonnière elle aussi de ses propres émois, ceux d'une femme qui lutte contre les conventions sexuelles. Ces femmes vivront leur rencontre dans une ville qui « vit hors du temps²⁰³ ». Delhi est décrite comme :

[U]n monde auquel on s'habitue mais il est facile d'en accepter l'étrangeté. C'est un décalage captivant où l'on est hors de soi-même, face à des choses brutes et belles qui remuent en soi des boues inconnues, des envies inexplorées, des nostalgies parfaitement inattendues²⁰⁴.

C'est dans cet espace urbain postcolonial à la fois captivant et étrange, brutal et beau que les deux héroïnes de Devi vont aller au bout de leur quête de soi. Les monuments historiques de Delhi (le tombeau de Humayun et le Qutub Minar) qui cristallisent les mémoires précoloniales de l'époque des empereurs moghols tranchent « complètement avec le magma de la ville moderne, l'ébullition de ses haleines, de ses rythmes²⁰⁵ » pour transformer la ville en un lieu multi-stratifié où l'histoire, la mémoire et le vécu sont superposés. Ce paysage composite est reflété dans l'architecture qui est « un somptueux mariage de formes, de textures et de courbes²⁰⁶ ». Sous la plume de Devi, Delhi devient donc un lieu de transgression, « cette chose divine et monstrueuse qui fait si peur qu'elle parle de démesure²⁰⁷ ».

Toute sa vie agenouillée devant les exigences sociales, Subhadra va enfin trouver à travers son aventure avec une voyageuse mauricienne le courage de transcender les tabous imposés par l'histoire. « Comment les danseuses incurvées sur les murs sont devenues ces femmes sombres, ces femmes en blanc, une fois dépassé l'âge du sang²⁰⁸ », se

demande-t-elle. À Delhi, le passé et le présent de la féminité indienne s'entrecoupent dans les rythmes frénétiques d'un présent opprimant vécu par des milliers de femmes assujetties aux conventions conjugales. Or, le contact avec l'inconnue venue d'un ailleurs lointain va déclencher les mémoires d'une sexualité libératrice sculptée dans les colonnes des monuments moghols mais refoulées par le patriarcat colonial et postcolonial. Incitée par l'écrivaine (son *alter ego*), Subhadra va enfin trouver le courage d'oublier « les siècles de résistance », « les rôles consacrés », « les convenances », « la division des sexes », « la condamnation des regards²⁰⁹ » quand elle décide ne plus « obéir » à son mari et à sa belle-mère en refusant d'accompagner cette dernière dans son pèlerinage à Kashi. Sa route deviendra soudainement « lente, fluide et ailée²¹⁰ » et la ville commencera à renaître « au fur et à mesure qu'elle marche²¹¹ ». La démesure incarnée par les agitations de l'Inde moderne devient, sous les pas de Subhadra/Bimala/auteure, l'espace dynamique qui la sortira de son malaise de femme « victime ».

Un pareil examen géocritique de la ville de Jaipur dans les nouvelles du recueil *L'Ambassadeur triste* révèle les mêmes aspects libérateurs et subversifs, cette fois, par rapport à un protagoniste afro-mauricien, prisonnier de son passé esclavagiste honteux. La nouvelle « Goûtu » tirée de *L'Ambassadeur triste* raconte l'histoire d'un écrivain afro-mauricien qui se rend au festival international de la littérature à Jaipur en Inde à la suite de la sortie de son premier roman qu'il vient de publier à l'âge de cinquante ans. Pareillement à l'écrivaine mauricienne de *Indian Tango*, le narrateur dans « Goûtu » a toujours perçu la société hindoue chez lui comme un milieu très fermé et conservateur, et les femmes hindoues comme des êtres dociles et soumis. Il est donc consterné par la parade éblouissante de jeunes Indiennes libres et modernes autour de lui. L'auteur afro-mauricien est donc surpris de noter qu'à Jaipur « la société indienne [a] de toute évidence évolué d'une manière extravagante et ses mœurs dépass[ent] désormais de loin tout ce que [il] n'en [a] imaginé²¹² ». La vue « des guirlandes de petits paquets rectangulaires en papier alu coloré » accrochées aux quatre côtés des échoppes et qu'il prend par association pour des préservatifs ne fait que confirmer l'observation du visiteur. Or, ces petits paquets contiennent en fait du « paan », une mixture de chaux vive, de noix d'arec et d'épices, enveloppée dans une feuille de bétel, et qui est consommée comme digestif après avoir terminé le repas. On mâche le paan (préparé de manière diverse), pendant une vingtaine de minutes, ce qui teint la bouche et la salive en rouge, puis on le recrache. Le visiteur se rend compte de cette confusion interculturelle quand plus tard une jeune admiratrice indienne, de toute évidence bien différente des jeunes Hindoues de

son île, s'introduit dans sa chambre pour le séduire et éclate de rire quand elle le voit tout jubiland, les paquets de paan à la main. L'ingénu, voulant l'impressionner, finit par se faire ridiculiser lors de cette rencontre dérisoire entre deux cultures à Jaipur, ville de la démesure.

Jaipur, tout comme Delhi dans *Indian Tango*, est une ville historique située dans la province du Rajasthan au nord-ouest du pays. Dans un cadre géocritique, nous observons que Delhi dans *Indian Tango* ainsi que Jaipur dans « Goûtu » sont dépeintes comme des villes de contrastes, incarnant à la perfection les stéréotypes orientalistes, notamment ceux qui enserrent le pays dans sa sexualité excessive et dans sa grandeur décadente. « L'excès et le manque. Le merveilleux et l'inique. La générosité et l'opprobre. Où que l'on regardât, les oppositions s'entrechoquaient. Il n'y avait pas d'entre-deux²¹³. » Le festival annuel de la littérature²¹⁴ devient le microcosme de la ville elle-même : « Tout y respirait l'argent et le pouvoir... un déballage ostentatoire au milieu duquel les écrivains étaient, avouons-le, des créatures plutôt ternes se faufilant entre ces papillons à la grégarité excessive qui composaient la haute société indienne²¹⁵ ». Jaipur est un espace urbain à la croisée de plusieurs couches historiques. La ville est à la fois symbole de la gloire et de la richesse des princes Radjputs d'autrefois concrétisées dans l'architecture des palais magnifiques où se déroule le festival ainsi que dans l'image de l'Inde énergique à l'époque de la mondialisation, manifeste dans le succès éblouissant de l'évènement prestigieux à l'envergure internationale. Jaipur reflète aussi toutes les contradictions et les perversions d'une ville postcoloniale : alors que beaucoup considèrent ce festival comme le reflet de la puissance économique et culturelle de l'Inde moderne à l'époque de la mondialisation, certains y voient un vestige de colonialisme reflété dans l'obsession que nourrit la culture littéraire indienne pour celle de son ancien colonisateur britannique.

Si Delhi, où se rencontrent le passé précolonial des Moghols et le présent postcolonial d'un pays en pleine croissance économique vertigineuse, se transforme en un lieu de la transgression sexuelle, Jaipur se présente comme une toile de fond néocoloniale où les drames des rapports de force entre deux groupes ethniques, les Indiens et les Africains, rapprochés par l'histoire coloniale, sont rejoués. Antoinette Burton dans une publication récente, *Africa in Indian Imagination* (2016), nous fait remarquer que malgré les attestations de la fraternité afro-asiatique à la fameuse rencontre de Bandung de 1955, « race mixing between Indians and Africans recasts the "inferior" and "superior" bloodline script of colonialism²¹⁶ » et que les relations « brunes/noires » dans les mondes interconnectés de l'Inde et de l'Afrique à l'époque coloniale et postcoloniale demeurent autant

des zones de conflit que des zones de concordance²¹⁷.

Or, en lui-même, l'incident du paan ne serait resté qu'une maladresse culturelle hilarante, mais dans une perspective géocritique, l'espace vécu par un auteur étranger mauricien d'origine afro-créole au pays des ancêtres des Hindous-Mauriciens, groupe dominant dans son île natale, se transforme en un lieu de révolte. Cette expérience inconfortable dépasse le cadre spatiotemporel du présent pour s'ouvrir aux passés qui relient l'Inde et l'Île Maurice avec les mémoires de l'esclavage, de l'engagisme et les histoires coloniales et postcoloniales d'asservissement. Paralysé devant le rire fou de la jeune Hindoue et se retrouvant dans un contexte de mondialisation indo-océanique, l'écrivain afro-créole ressent tout le poids de sa marginalisation sociale qu'il n'a jamais pu assumer chez lui à Maurice.

Un rire qui me renvoyait à toutes mes anciennes hontes, celle que je ressentais en classe, entouré d'élèves plus aisés alors que mon père travaillait sur les docks, celle de savoir que ma mère nous avait nourris en faisant des ménages, celle qui m'envahissait lorsque, attendant l'autobus, je voyais passer un monde qui me méprisait parce que j'avais le teint sombre et les cheveux crépus de ceux du Roche-Bois qu'on appelait, par raccourci, les robots. Ma petite île avait tout mis en œuvre pour me rendre invisible. Tout ce que la publication de mon livre avait réussi à dissiper me revint en un tsunami de honte... Arrière-petit-fils d'esclaves, pourquoi n'avais-je jamais assumé ce que j'étais?... Je n'avais pas osé regarder le monstre dans les yeux²¹⁸.

Espace à la fois pudique et obscène, salubre et insalubre, traditionnel et moderne, l'Inde des festivals internationaux, des villes modernes et des habitants lettrés, cette Inde s'avère nouée dans une relation hégémonique avec l'Île Maurice par son impérialisme culturel périphérique²¹⁹. Le rire moqueur de la jeune femme expose violemment « le monstre » de la servitude de son passé colonial et postcolonial, malgré son succès au festival, la couleur de sa peau ayant curieusement rajouté un air exotique d'un noir dilettante à son portrait dans la presse locale²²⁰. Le rire de l'Indienne lui affiche en pleine figure son propre malaise devant son teint sombre et son phénotype africain, et son humiliation d'avoir toujours été traité comme inférieur social (car descendant des esclaves) dans son île natale. Dans cette scène, hilarante pour l'Indienne (de toute évidence peu familière avec l'histoire de l'esclavage et de l'engagisme dans l'océan Indien) et humiliante pour le visiteur, la jeune femme libre et séduisante représente l'Inde moderne (l'altérité désirée) et en même temps elle symbolise (par la mémoire connectée) la communauté hindoue à Maurice (l'altérité dominante) qui a « tout mis en œuvre pour [le] rendre invisible ».

Et pourtant, du fait d'avoir vu sa vie/son malaise dans « le temps d'un rire », l'écrivain afro-mauricien arrive à comprendre « beaucoup de choses », même s'il se trouve blessé par cette réaction de la part de

la jeune femme qui est sûrement éprise de lui. Son admiratrice, une fois calme, enfonce « cette chose dodue, enveloppée d'une feuille verte²²¹ », dans sa bouche. Il mâche instinctivement et crache instantanément le jus acre qui en gicle. Ainsi en crachant la salive affreuse, il expulse de son corps la honte de la servitude, sa bouche et son cœur incendiés devenant l'évidence de cette transformation corporelle et affective :

Pris de fureur je crachai cette matière affreuse sur les draps. Ma salive y fit une tache rougeâtre comme du sang. Je contemplai les ruines de mon lit, la fille nue morte de rire, les sachets tremblant entre mes mains. La chaux vive m'incendia la bouche et le cœur²²².

Le paan goûté lui brûle la langue mais il l'emplit néanmoins d'une exaltation profonde, l'électrise et le pousse à enfin à se rendre compte de sa propre culpabilité : « Il me vint la culpabilité de n'avoir jamais crié au monde mon mépris²²³ », d'accepter la vérité historique camouflée derrière les mythes du paradis tropical propagé par le « roman cucul » de Bernardin de Saint-Pierre²²⁴. Il serait important de souligner ici que ce roman, *Paul et Virginie*, écrit au XVIII^e siècle est considéré comme le récit fondateur de l'identité créole-mauricienne.

Notre lecture géocritique de Delhi et de Jaipur chez Ananda Devi nous amène à noter également que le sens gustatif et l'ouïe prêtent à ces espaces hétérogènes évoqués ici leur aspect multisensoriel. Dans *Indian Tango*, c'était à l'extérieur de la boutique qui vendait des sitars que l'écrivaine mauricienne a aperçu Bimala/Subhadra pour la première fois. Si la fausse note émanant du sitar marque le moment où les deux protagonistes féminines de deux espaces-temps différents ont pris conscience de la présence sensuelle de l'une et l'autre, l'histoire d'un malentendu culturel autour d'un objet à valeur gastronomique dans la nouvelle « Goûté » se transforme sous la plume de l'auteure en un prétexte fictif pour explorer les mécanismes d'interférence entre mémoires locales, nationales et transnationales²²⁵.

Il est indéniable que la mondialisation a produit des inégalités économiques et sociales. Il n'en reste pas moins vrai, cependant, que la mondialisation rapproche les populations (touristes cosmopolites et migrants volontaires et involontaires) et subvertit des façons habituelles de se souvenir. Or, une approche conventionnelle fondée sur une conception statique de la mémoire proposant une explication du présent par le passé risque de produire un récit téléologique et victimaire. En revanche, par le biais des « global memoryscapes » formés de croisements de phénomènes mémoriels dans les espaces postcoloniaux qui réunissent l'Europe, l'Afrique et l'Asie, la géopratique de la mémoire devient un acte transformatif. *Indian Tango* et « Gouté » illustrent des « global memoryscapes », des espaces pluri-mémoriels, hétérogènes et multisensoriels qui unissent les sociétés

mauriciennes et indiennes. Cette lecture géocritique nous démontre que l'espace indien dans *Indian Tango* est un espace catalytique qui pousse Subhadra, la femme hindoue soumise, incitée par son *alter ego*/voyageuse mauricienne, à libérer son présent des vestiges des conventions passées. Dans ce roman, Delhi témoigne de ce paysage composite dans lequel les pratiques de la mémoire se déplacent et s'entrecroisent facilitant ainsi une rencontre transgressive entre deux femmes. En revanche, dans « Goûtu », Jaipur, lieu de la rencontre entre l'écrivain afro-mauricien et la femme hindoue, devient, dans une perspective géocritique, un espace rédempteur où le sujet afro-mauricien peut enfin se libérer du poids de son passé colonial (mémoire historique de l'esclavage) et postcolonial (mémoire de la marginalisation sociale à l'Île Maurice indépendante) en regardant le monstre de la honte dans les yeux.

bibliographie

- ADDISON John et K. HAZAREESINGH, *A New History of Mauritius*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien, 1984.
- APPADURAI, Arjun, *Modernity At Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- BOSWELL, Rosabelle, *Le malaise créole – Ethnic Identity in Mauritius*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2006.
- BOUDET, Catherine et Julie PEGHINI, « Les enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'Île Maurice », *Transcontinentales*, n° 6, 2008, p. 13-36.
- BURTON, Antoinette, *Africa in Indian Imagination*, Durham, Duke University Press, 2016.
- BUTALIA, Urvashi, *The Other Side of Silence : Voices from the Partition of India*, London, Hurst and Company, 2000.
- DEVI, Ananda, *L'ambassadeur triste*, Paris, Gallimard, 2015.
- *Indian Tango*, Paris, Gallimard, 2007
- *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001.
- GERBEAU, Hubert, « Religion et identité créole à l'Île Maurice », *Histoire et missions chrétiennes*, vol. XII, n° 4, 2009, p. 53-71.
- JEAN-FRANÇOIS, Emmanuel Bruno et Srilata RAVI, « Ethnicité, sexualité et mythologie : Ananda Devi et l'indomauricianité », *Purushartha*, vol. XXXII, 2014, p. 239-266.
- PHILLIPS, Kendall et Mitchell REYES (éd.), *Global Memoryscapes : Contesting Remembrance in a Transnational Age* [e-book], Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2011.
- RAVI, Srilata, « Island Hinduism : Religion and Modernity in Francophone Indian Ocean Literature », dans Chantal J. Zabus (dir.), *The Future of Postcolonial Studies*, London, Routledge, 2014, p. 85-100.
- *Rainbow Colours. Literary Ethnotopographies of Mauritius*, Lanham, Lexington B, 2007.
- *L'Inde romancée. L'Inde dans le genre romanesque français depuis 1947*, New York/Bern, Peter Lang, 1997.
- VAUGHAN, Meaghan, *Creating the Creole Island. Slavery in Eighteenth Century Mauritius*, Durham, Duke University Press, 2005.
- WANG, Ban, *Illuminations from the Past : Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

189 Ban Wang, *Illuminations from the Past : Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford, Stanford University Press, 2004; Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence : Voices from the Partition of India*, London, Hurst and Company, 2000, etc.

190 Kendall Phillips et Mitchell Reyes (éd.), *Global Memoryscapes : Contesting Remembrance in a Transnational Age* [e-book], Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2011, p. 14.

191 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

192 Meaghan Vaughan, *Creating the Creole Island. Slavery in Eighteenth Century Mauritius*, Durham, Duke University Press, 2005.

193 Hubert Gerbeau, « Religion et identité créole à l'Île Maurice », *Histoire et missions chrétiennes*, vol. XII, n° 4, 2009, p. 53-71.

194 Catherine Boudet et Julie Peghini, « Les enjeux politiques de la mémoire du passé colonial à l'Île Maurice », *Transcontinentales*, n° 6, 2008, p. 13-36.

195 D'après la constitution nationale créée quand l'île devient indépendante en 1968, la population mauricienne est divisée en une communauté hindoue, une communauté musulmane et une communauté sino-mauricienne et toute personne qui, par son mode de vie, ne peut être considérée comme appartenant à l'une de ces trois communautés, est supposée appartenir à la population générale. Une minorité tout de même prospère de cette population générale est formée par les Franco-Mauriciens. Mais près des trois quarts de la population générale sont composés par des descendants d'esclaves.

196 John Addison et K. Hazareesingh, *A New History of Mauritius*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien, 1984.

197 Srilata Ravi, *Rainbow Colours. Literary Ethnotopographies of Mauritius*, Lanham, Lexington Books, 2007.

198 Et pourtant, comme le fait remarquer Gerbeau, les historiens ont noté la présence des esclaves malais et indiens sur l'île au XVIII^e siècle. Ce qui démontre que « le lien globalement et automatiquement établi entre la présence des Afro-créoles à Maurice et l'esclavage est une erreur enfantée par les préjugés de couleur » (Hubert Gerbeau, *op. cit.*) – un point important sur lequel nous revenons plus tard dans nos analyses.

199 Rosabelle Boswell, *Le malaise créole – Ethnic Identity in Mauritius*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2006.

200 Emmanuel Bruno Jean-François et Srilata Ravi, « Ethnicité, sexualité et mythologie : Ananda Devi et l'indomauricianité », *Purushartha*, vol. XXXII, 2014, p. 239-266.

201 Srilata Ravi, *L'Inde romancée. L'Inde dans le genre romanesque français depuis 1947*, New York/Bern, Peter Lang, 1997.

202 Ananda Devi, *Indian Tango*, Paris, Gallimard, 2007, p. 66.

203 *Ibid.*, p. 99.

204 *Ibid.*

205 *Ibid.*, p. 99.

206 *Ibid.*, p. 169.

- 207 *Ibid.*, p. 192.
- 208 *Ibid.*, p. 169.
- 209 *Ibid.*, p. 162.
- 210 *Ibid.*, p. 190.
- 211 *Ibid.*
- 212 Ananda Devi, *L'ambassadeur triste*, Paris, Gallimard, 2015, p. 83.
- 213 *Ibid.*, p. 11.
- 214 Le festival de littérature de Jaipur avec plus de 200 auteurs invités, plus de 18 pays représentés, une infinité de langages, dont les 24 langues nationales, 220 000 visiteurs et 10 000 livres vendus est le plus important d'Asie du Sud. Voir [<http://www.livreshebdo.fr/article/amazon-partenaire-du-festival-de-litterature-de-jaipur>], page consultée le 1^{er} septembre 2016.
- 215 Ananda Devi, *L'ambassadeur triste*, *op. cit.*, p. 11.
- 216 Antoinette Burton, *Africa in Indian Imagination*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 3.
- 217 *Ibid.*
- 218 Ananda Devi, *L'ambassadeur triste*, *op. cit.*, p. 94.
- 219 Srilata Ravi, « Island Hinduism : Religion and Modernity in Francophone Indian Ocean literature », dans Chantal J. Zabus (dir.), *The Future of Postcolonial Studies*, London, Routledge, 2014, p. 85-100.
- 220 Ananda Devi, *L'ambassadeur triste*, *op. cit.*, p. 88-89.
- 221 *Ibid.*, p. 94.
- 222 *Ibid.*, p. 95.
- 223 *Ibid.*, p. 95.
- 224 *Ibid.*, p. 86.
- 225 Il s'agit d'une histoire exaltant la pureté et l'innocence des premiers créoles, Paul et Virginie, enfants nés sur l'île de parents français et qui grandissent loin de la corruption et de l'excès de la société européenne, un récit dans lequel les esclaves d'origine africaine n'ont pas d'autre fonction que de fournir la main-d'œuvre.

lieux et espaces transculturels dans le roman africain contemporain

Josias Semujanga
Université de Montréal

résumé

Il existe des approches critiques variées sur l'espace romanesque, comme la sociocritique et les études structuralistes. Elles ont en commun le même principe : l'opposition entre le monde factuel et le monde fictionnel. Cette étude propose de considérer l'espace géographique comme un niveau de réalité qui n'est possible que par l'existence d'un espace transculturel comme lieu où se rencontrent les mondes possibles imaginés par la fiction. Cela donne lieu à l'hypothèse principale que pour la construction du sens par le lecteur, les deux mondes sont corrélés dans la fiction : l'espace géographique et l'espace de l'art et la littérature ou l'espace transculturel. L'étude s'appuie sur *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi et *Le roi de Kahel* de Tierno Monénembo, sans s'empêcher, occasionnellement, des références à d'autres romans qui peuvent éclairer, par comparaison, tel ou tel aspect de la question.

Mots clés : espace géographique, espace transculturel, Waberi, Monénembo, fiction

abstract

There is a long critical tradition covering such varied and different approaches as sociocritics and structuralist studies. They share the same principle on space in the novel : the opposition between the factual world and the fictional world. This study proposes to consider the geographical space represented in the novel as a level of reality that is only possible by the existence of a transcultural space as a place where the possible worlds imagined by fiction meet. This gives rise to the main hypothesis that for the construction of meaning by the reader, the two worlds are correlated in fiction : spatial space and

space of art and literature or transcultural space. The study is based on Abdurahman Waberi's *In the United States of Africa*, and Tierno Monénembo's *King of Kahel* and, occasionally, references to other novels, which can clarify, by comparison, this or that aspect of the question.

Key words : geographical space, transcultural space, Waberi, Monénembo, fiction

le monde dans la fiction et la fiction comme monde

Tout récit littéraire, art du langage, ancre son propos dans un lieu donné et y renvoie. Son matériau artistique étant verbal, il dira toujours quelque chose sur le monde quoi qu'en fasse le poète même le plus lyrique. Pourquoi a-t-on encore besoin de revenir sur les rapports entre le roman et le monde alors que la question semblait avoir été réglée depuis que les travaux de Mikhaïl Bakhtine (1978) ont démontré non seulement le rôle décisif du roman dans l'histoire des idées, mais également les liens entre l'espace et le temps romanesques dans le discours social? Parce que le sens des textes et des pratiques de lecture critiques n'étant pas identiques d'une époque à l'autre, il faut régulièrement relire les œuvres et réévaluer les méthodes critiques sur elles. Car les lieux romanesques contemporains étant complexes et hétérogènes, ils déconstruisent le principe de territorialité et ses présupposés sur l'homogénéité culturelle, linguistique et nationale. Ils induisent le débat sur le soi et l'autre, en osmose avec les enjeux sociaux sur l'immigration massive à l'époque contemporaine (Mbaye Diouf, 2016). Il importe ainsi d'élargir le débat sur l'espace en distinguant, notamment, le monde physique et l'espace culturel permettant d'expliquer la mise en relation des éléments communs pour les cultures du monde²²⁶. La narration est le principe fondamental par lequel des relations humaines s'établissent et débouchent sur la création d'une culture à partir d'une langue commune dont, entre autres fonctions, il y a celle de raconter les histoires et imaginer des mondes par des fictions. Car l'imagination *narrative* de l'homme et ses langages lui permettent de construire autant de mondes possibles qu'il voudrait (Mark Turner, 1996). Selon Nelson Goodman (1978) « les œuvres de fiction en littérature et leurs équivalents dans les autres arts jouent un rôle éminent dans la construction du monde; nos mondes ne sont pas plus hérités des scientifiques, biographes et historiens que des romanciers, dramaturges et peintres » (134). C'est ce principe général commun à toutes les communautés qu'on peut appeler un espace transculturel comme capacité humaine à imaginer et narrer autant de mondes possibles à partir des récits. Ceux-ci deviennent plus tard leurs propres référents – genres, œuvres, littérature – établis en tradition littéraire

comme ensemble de textes existants. Le roman évoque le monde artistique et littéraire en tant qu'univers transnational ou transculturel dans l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. Un tel imaginaire permet la création des œuvres complexes évoquant plusieurs univers culturels grâce à la médiation de plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle provenant d'espaces historiques variés (Josias Semujanga, 2004, 1999; Arjun Appadurai, 1996; Adama Coulibaly, 2007).

Ce lieu transculturel où se rencontrent toutes les forces créatrices du monde permet d'imaginer l'existence des mondes *possibles* à travers des œuvres inédites (Pavel, 1988). Pour le lecteur, l'espace transculturel inclut le principe de transtextualité élargi à l'ensemble du monde des arts et la littérature du monde entier. Il forme ainsi avec le monde physique et social deux mondes corrélés dans la fiction, car l'œuvre se déploie comme procès en attente d'une réalisation par le lecteur. Celui-ci en tant que médiateur participe d'un tiers-espace permettant de construire le sens du texte en interprétant des éléments du récit en tant qu'éléments procédant des deux autres mondes (physique et social). Car « l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélat dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. [...] Il n'y a d'art que pour et par autrui » (Sartre, 1948 : 52). Quand il écrit, l'écrivain a conscience que ses exercices procèdent d'un vaste monde de l'art et de la littérature dont il évoque souvent de façon variable et personnelle les lieux communs du genre, des répertoires, des mythes et des symboles.

Quelles interrelations s'établissent entre les deux mondes et quel sens se dégage-t-il dans un texte particulier? Comment le roman africain contemporain intègre-t-il ces différentes catégories géographiques dans les textes particuliers, en rapport avec le principe transculturel des œuvres? Comment ces réaménagements sont-ils liés à une conception contemporaine du roman africain? Pour répondre à ces questions, notre étude s'appuiera sur *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi et *Le roi de Kahel* de Tierno Monénembo, sans nous empêcher, occasionnellement, des références à d'autres romans qui peuvent éclairer tel ou tel aspect de la question.

au-delà de l'uchronie dans *aux états-unis d'afrique*

Aux États-Unis d'Afrique d'Abdourahman A. Waberi est construit comme une uchronie – histoire inversée ou alternative – sur les rapports entre l'Occident et l'Afrique. L'histoire est constituée des actions effectuées par les personnages et dans un univers spatio-temporel déterminé : celui de l'uchronie sur l'histoire africaine contemporaine. Comme dans toute histoire, il y a le récit du narrateur et des personnages même si le roman est caractérisé par une telle polyphonie narrative et un système d'enchâssement qu'il est difficile

de démêler les instances narratives. Parmi quelques personnages qui s'imposent, le principal s'appelle Maya ou Malaïka. Elle est, en effet, associée à la fois au grand thème du voyage décliné en deux axes : l'immigration et, symboliquement, la création artistique. Le récit raconte le voyage de Maya ou Malaïka (l'ange) à la recherche de son identité : son pays d'origine et sa mère biologique.

Les lieux du roman – onomastique – évoquent l'Afrique et l'Occident et donnent l'impression d'un monde connu pour le lecteur. Ces éléments ne sont pas pour autant soutenus par des procédés de mise en œuvre pour produire *l'effet réaliste*. Aussi cette uchronie supposée par le simple fait de l'inversion de l'Histoire ne produit-elle pas une impression réaliste. Par exemple, l'histoire *inversée* de l'esclavage manque de profondeur sociohistorique; le narrateur ne fait qu'évoquer le phénomène sans que le lecteur n'en sente vraiment *l'effet de vraisemblance* :

Vingt-trois, c'est le nombre de ports esclavagistes en Érythrée, en Nubie, en Somalie et dans tout ce Nord-Est africain béni par la Providence. Ports où Yacouba et ses semblables courbent le dos aujourd'hui. Ports jadis arrosés du sang et de la sueur d'hardis travailleurs venus d'Occident à l'instar de marchands de légumes bataves [...], des pêcheurs d'Islande, des sécheuses de poissons basques [...] (53).

Au lieu d'une description du contexte historique, le lecteur ne lit que les impressions comme celles d'un récit de voyage, thème déjà annoncé au chapitre 9, lequel s'ouvre sur un exergue assez évocateur : « Les récits de nos voyageurs, retour de *terra incognitae*, sont de nature à vous enlever le sommeil. Mais le Gondwana vous tend les bras » (53). Car le rôle de domination, nécessaire à l'esclavagisme et au colonialisme de l'Afrique sur l'Occident, ne relève que de la simple perception de l'Africain par lui-même, à l'instar des impressions de voyage :

L'homme d'Afrique s'est senti, très vite, sûr de lui. Il s'est vu sur cette terre comme un être supérieur, inégalable parce que séparé des autres peuples et des autres races par une vastitude sans bornes. Les autres, les indigènes, les barbares, les primitifs, les païens, presque toujours blancs, sont ravalés au rang de parias (54).

Ce *réalisme* historique supposé par l'uchronie, en tant que récit d'une histoire *possible*, s'invalide par le manque de détails dans la description pour camper un monde et laisse place à un autre monde : celui de l'art et de la littérature. Ce monde de la beauté esthétique du monde se construit à partir de nombreuses figures de l'écrit et de l'art aussi bien par la présence de l'artiste fictif et de nombreuses références intertextuelles (Milot et Roy, 1993, Samoyault, 2004). Elles sont illustrées par les procédés de la mise en abîme de l'écrivain par le

biais du personnage de Maya ou Malaïka. Celle-ci tente de découvrir son identité au même moment où le récit met entre parenthèses l'histoire de l'immigration pour se consacrer symboliquement à la littérature. Ce récit du « pèlerinage, c'est l'appel du sang, la quête des origines, la grève vers laquelle tendent les vagues » des jours de Maya (150). Au bout du voyage identitaire, l'héroïne a changé de nom ou porte un autre nom – Malaïka ou l'ange. C'est le nom d'une artiste qui semble avoir terminé l'écriture du roman que nous lisons. Elle a vaincu les obstacles sur son parcours :

Certes, tu as réglé la situation de ta mère première. Tu as défait à temps la maille de fureurs qui a failli te perdre à jamais. Tu as frôlé la mort sans t'en rendre compte. Tu étais à deux doigts d'ouvrir les limites ordinaires, en quête d'un feu qui n'est pas de ce monde et qu'on ne trouve qu'en petites quantités dans les drogues, dans les sectes ou dans le sillage du Malin entouré de ses idoles et de ses djinns (186).

À la mort de sa « mère nourricière », Maya, l'« invisible » (127), veut « retrouver la trace de sa mère première » (149) et « revoir le pays de [son] premier cri » (167). « Qui suis-je demandes-tu parfois, Maya? » (63). « Qui était ton père? Et ta mère? [...] Qu'est-ce qui a présidé à ta naissance? Pourquoi toi? Pourquoi? Comment? Qui? Quoi? » (125). Autant de questions pour lesquelles le lecteur attend les réponses. En utilisant la métaphore du feu, le narrateur explique à Maya que le changement qui s'est opéré en elle a été radical : « Tu seras désormais brûlée par le mystère des origines, la lente montée de ton corps équivoque, l'approche presque tactile de la mort. Tu te sentis étrangère à toi-même » (131). Le narrateur convoque le monde de l'art et de la musique pour accéder aux limbes de l'inconscient : « Tu avais refoulé cet aspect de ta personne. Tu t'étais confondue avec tes parents et ton entourage au point d'entonner le refrain de Claude Nougaro (Armstrong, je ne suis pas noir. Je suis blanc de peau!) sans distance, ni ironie » (132). Il se pose ensuite la question du pays natal : « D'où viens-tu? » (159). Un premier élément de réponse est apporté par le narrateur : « Les bords de la Seine [...] ont irrigué ton sang, raffermi tes os. Tu es faite de leur limon. Mais contrairement au dicton si populaire et si peu juste, le bonheur n'était pas dans le pré, en tout cas pas là-bas » (90). C'est le personnage de Mariette, la vendeuse de journaux originaire d'« un petit village de Normandie » (94) qui connecte Maya à son pays natal et lui clarifie la piste normande de son identité d'origine : « Après tout, ta mère première n'est-elle pas d'ethnie française, très probablement de souche normande, même si toi, tu es pleinement africaine par décret du destin? » (153).

C'est au chapitre 30 que le narrateur raconte finalement l'énigme sur l'identité de l'héroïne. À travers l'histoire des prénoms qui lui sont

successivement attribués se raconte le récit de l'adoption de Maya. Elle semble naître une seconde fois : « Des années plus tard, tu vas germer sur un autre terreau, un autre continent. Couvée par une autre famille » (165).

Personnage à l'identité éclatée, tour à tour Marie-Anne, Marianne, Maya, ou Malaïka, l'héroïne n'est d'aucun territoire fixe, elle incarne l'« exilée » : « Exilée à la racine, bannie dès l'origine, dépouillée de tous les oripeaux d'avant, tu seras accueillie à Asmara comme un sou neuf, comme le poussin au jour de l'éclosion. [...] Tu seras une autre et toi-même à la fois » (168). C'est une exilée dans un autre monde, celui de l'art et de la littérature. Elle est d'un autre monde possible, au-delà du monde trivial des identités fixes. Si le nom et le lieu de naissance sont des lieux communs définitoires de l'identité, Maya ne souscrit pas à ces critères. Elle s'incarne déjà dans la poésie de ses prénoms par l'allitération et le symbolisme de ces noms. À la recherche de sa mère, c'est Mariette qui lui indique la piste de son origine. Or, Mariette, Marie-Anne et Marianne ont le même symbolisme de la mère, comme la mère-partie pour Marianne et l'évocation de la Sainte Vierge pour les deux autres.

Maya, nom associé dans les mythologies hindoues à la puissance poétique du monde, est aussi une œuvre transculturelle et transgénérique dans le monde entier. Au départ, il s'agit du titre d'un livre pour enfants – *Maya l'abeille* – par Waldemar Bonsels, en 1912. Le succès a été tel que l'œuvre a été adaptée en musique, en BD, en TV et dans de nombreuses langues du monde. Elle a traversé les espaces culturels et les frontières nationales à la manière de l'héroïne du roman. Quant à Malaïka, qui signifie ange en swahili et en arabe, c'est un prénom né après le succès de la chanson éponyme en swahili par le chanteur kenyan Fadhili Wiliam dans les années 1950, et plus tard vulgarisée par la célèbre artiste sud-africaine Miriam Makeba, qui en fera une version en swahili et en anglais. Son adaptation est actuellement mondiale, comme le prénom éponyme. Si les deux premiers prénoms sont liés à l'identité enracinée dans une terre – la France –, les deux autres sont associés au monde de la création esthétique dans une posture transculturelle. Maya/Malaïka participe au procédé de mise en abîme subtil où l'avènement du récit et la naissance du personnage principal se font écho. Car pour Maya « [le] véritable acte de naissance est un conte de fées » (21). C'est « un conte où défile l'existence de l'enfant qui n'était pas encore Malaïka, la petite Maya » (34). Le narrateur célèbre cette naissance en s'adressant à elle par un « tu » qui non seulement la désigne en tant qu'être à part entière, mais produit aussi un récit dialogué : « Ah! Je commence à te connaître Maya » (186). Maya est un personnage profondément poétique dont la personnalité artiste s'incarne sous le nom de Malaïka.

Le narrateur explique que ce second prénom est associé à la « grâce des anges » (20). Le caractère évanescent de la jeune femme qui, enfant, était « plongée dans ses rêveries » (24) se confirme ensuite avec la métaphore du cerf-volant : « Déjà, tu t'évadais loin. Cerf-volant, tu voltigeais au-dessus des falaises, des dunes, des fleuves et des plages à galets bistre en chantonnant ta rengaine de l'époque : « Qu'est-ce qu'il y a de pire qu'un fantôme » (24). C'est que Maya, à l'âme voyageuse, est aussi fille de la nature : « fille du vent et de l'exil » (167), « Fille-oiseau au nom d'ange, tu t'es toujours vue aux côtés des volatiles multicolores, toucans, choucas, buses, vautours, touracas verts, talapins, ibis, colibris et autres aras » (165). En devenant « cigogne », « ange », « cerf-volant », « oiseau » (87-88), Maya est reliée par ces images à la sphère céleste, au monde de la transcendance et de la création poétique. Sa mère ne s'appelle-t-elle pas également « Céleste » (164)! Car, au cours de ses évasions Maya/Malaïka se nourrit et nourrit l'œuvre à venir, comme le note le narrateur : « Glaner, c'est ton point fort. Ton viatique, ton herbier, le terreau de tes émotions, la sève de ta création » (169). À la quête de la beauté du monde, Maya/Malaïka l'artiste donne à son œuvre une portée lyrique fusionnant l'art et la nature :

Les mots, les images et les phrases montent en toi saisissent ta main pour incarner des galets, un serpent, un quart de lune vif comme un citron, des murets et des silhouettes. Tout s'embrasse, l'espace et le temps. Tout s'embrase. [...] Les instants ont le souffle de l'éternité. Tu peux échanger des propos purs avec les poissons du ruisseau [...] Tu es le moine errant en quête de grâce. L'ermite des montagnes qui a choisi la retraite solitaire (105-106).

Ce lyrisme s'ouvre sur une dimension mystique lorsque l'artiste est comparée au papillon « qui vient de naître à l'air pur » (49) que salue la critique à la sortie de son œuvre :

Ici, le papillon accompagne l'enfant dans le désir de l'élévation de l'artiste. Le papillon représente [...] l'âme débarrassée de son carcan charnel et de sa salive amère, l'âme en quête du vin divin, l'âme brûlant d'amour mystique. [...] La chrysalide comme la potentialité de l'être, le papillon comme le symbole de la résurrection (118).

Une telle poésie est aussi la quête de Sanderval dans le roman de Monénembo où le héros projette d'établir un royaume au sein de l'empire peul et entretenir des relations de coopération entre la France et le Fouta-Djalon, au temps des horreurs coloniales.

***le roi de kahel* ou le monde colonial dans le patrimoine africain**

Roman historique? Relation biographique? Récit de voyage? *Le roi de Kahel* renferme tous ces genres sans qu'il soit réduit à un seul en particulier. Le narrateur homodiégétique – Sanderval – raconte, dans un récit enchâssé, l'histoire de l'Afrique coloniale à partir des récits

des explorateurs coloniaux. Un autre narrateur – hétérodiégétique – assume la narration globale du roman comprenant le récit de Sanderval, même si une voix auctoriale – Monenémbo? – annonce dès la page titre que la matière de ce roman vient des archives de la famille Sanderval : « Ceci n'est pas une biographie mais un roman, librement inspiré de la vie d'Olivier de Sanderval » (6).

Ce roman, qui reprend les thèmes et les thèses du roman colonial (Seillan, 2006)²²⁷ – évocation de l'entreprise coloniale comme œuvre de civilisation – et ceux du roman de la négritude – le royaume du Fouta est décrit dans ses grandeurs –, s'inscrit cependant dans le courant contemporain caractérisé par un imaginaire transculturel pour le lecteur francophone auquel le roman s'adresse. Récit de voyage à travers les genres et les peuples, le récit navigue entre la quête esthétique d'un roman réussi et la critique sociale de l'ethnocentrisme colonial ou négro-africain. Le narrateur recourt à la métaphore du caméléon à la fois pour se moquer des rois peuls et de leur hôte, Sanderval, personnage bouffon et prétentieux. Il introduit, dès le début, le lecteur dans ce monde peul où la ruse et la sournoiserie font partie des pratiques de la cour du roi Kankabalé : « nous sommes peuls, parents, notre éthique, le *poulâkou*, nous commande de nous conduire comme le caméléon » (14). Vers la fin du récit, Sanderval est lui aussi devenu peul : « Quand il pleut, tu es blanc, quand il fait sec, tu es noir et quand il vente, tu n'es plus personne. Je connais ce genre d'animal, cela s'appelle le caméléon » (306). Ce qui fait dire au griot de la cour de *l'almâmi* Sory : « Tu n'es plus un Blanc comme un autre. Tu es devenu un des nôtres, un frère de *l'almâmi*, un ami de tout le Fouta » (133).

Le roman se base essentiellement sur les récits de vie d'Aimé Olivier de Sanderval. Ce personnage est une figure ambivalente dans le récit colonial : il oscille entre le statut d'explorateur et de pionnier de la colonisation de l'actuelle Guinée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : « Explorateur, je m'en voudrais! Le temps des explorations est passé, mon pauvre Jules! Voici venu celui de la colonisation! » (155). Aussi le récit biographique convoque-t-il également les procédés du roman historique, car « Les carnets d'Olivier de Sanderval » sur l'aventure et la vie de l'auteur éponyme sont non seulement mêlés à la fiction, mais y jouent un rôle vital dans le développement du récit. Le narrateur n'affirme-t-il pas que c'est « l'Histoire [qui] les avait entraînés » (269)? Le récit s'ouvre en effet sur la scène du départ du héros en Afrique : « [Aimé Olivier] aimait les voyages, mais juste pour le plaisir de l'arrivée » (17). Le voyage se présente comme le double compte rendu d'une quête – devenir roi en Afrique – et d'une enquête – découvrir le légendaire royaume peul du Fouta –, toutes deux fondées sur l'accumulation de connaissances sur

le continent africain.

En dépit d'un *incipit in medias res* qui, dans la mesure où le récit est amorcé par la conversation d'un couple, donne plutôt sens du côté de la fiction et de ses *topoi*, le roman, par plusieurs de ses aspects, flirte avec les codes du récit biographique (15). *Le Roi de Kahel* procède également du roman historique : « Né, comme lui, en plein XIX^e siècle, on ne pouvait que devenir poète, savant ou explorateur » (17-18). Le narrateur explicite sur la même lancée ces rapports entre le roman et les lieux communs discursifs sur le XIX^e siècle, siècle dominé par la morale bourgeoise de la conquête et de la réussite individuelle, qui est sous-tendue par l'idée de progrès : « *Ordem et progresso!* Son éducation, son tempérament, tout le préparait à vibrer aux passions de son siècle, les idées, les sciences, les grands voyages. Il avait été pétri avec un mental de pionnier, dans un siècle de pionniers » (47). Autant d'évocations qui relient *Le roi de Kahel* au topos du roman colonial, comme par exemple cette description de Conakry où arrive Sanderval après son échec au Fouta-Djalon :

Conakry, ou le morne train-train des petits mondes clos! On se croisait dix fois par jour. Chacun dénigrait chacun et couchait avec la femme de l'autre. On brûlait son ennui à la belote et sa malaria au Pernod? On était aux colonies, on ne s'aimait pas beaucoup, mais il fallait se serrer les coudes pour survivre aux hostilités du dehors : les Nègres et la jungle, la vermine et l'ennui. Les Sanderval se coulèrent dans cette vie provinciale transportée sous les tropiques; toute de sournoiserie et de promiscuité, où tout se voyait, se savait, s'entendait (314).

La démarche explicative et didactique, caractéristique du roman historique, cède le pas à une énonciation de nature anthropologique sur la vie des Européens dans une colonie africaine. Un renversement se met en place sur le plan narratif : Sanderval, qui se voyait roi en Afrique au début du roman, se trouve à la fin dans un « monde clos » de la colonie où « la vermine et l'ennui » sont le lot des colons européens. La focalisation change également. La description de l'Afrique passe par le point de vue de Sanderval même s'il ne fait que répéter souvent les lieux communs discursifs du XIX^e siècle. À de nombreuses reprises, il se met en scène dans ses propres fantasmes comme un héros épique bien que les termes choisis tendent plutôt à le rapprocher de la comédie. Il n'y a pas de lien nécessaire entre ce qu'il dit et le but qu'il poursuit en le disant : « Il marchait avec la même allégresse que s'il se trouvait sur les volcans d'Auvergne ou sur les hauts plateaux du Jura. Il écrivait des bouts de poèmes et poussait parfois la chansonnette » (190). Tout se passe, en somme, comme si l'auteur – Monénembo et non le narrateur – visait à détruire la conception romantique du discours colonial tenu par Sanderval. Car l'énonciation rappelle le rôle joué par l'auteur dans le roman et malgré

une narration extérieure qui semble neutre, le discours rappelle sa présence, comme le montre l'expression lexicalisée et infantilissante par le suffixe *-ette* « pousser la chansonnette ».

À la fin du *Roi de Kahel*, pour le narrateur, la médiocrité est moins celle des protagonistes – les princes peuls et Sanderval qui croient échapper à la machine coloniale par de simples traités entre individus – que la banalité de la société coloniale. Olivier Sanderval, le colon qui voulait conquérir seul un royaume en Afrique et civiliser les sauvages, accepte dorénavant les Peuls comme ses compatriotes. Il a dépassé la dualité de l'idéologie coloniale hiérarchisant les races entre Noirs et Blancs pour accepter l'humanité de tout être humain. Il est devenu Africain, Peul sans cesser d'être Français. Il déclare à Beckmann être « peul comme eux, [et n'avoir] aucune raison de les craindre » (263). Il s'exclame : « Eh non, ma pauvre Afrique, tu n'es plus une étrangère! » (148). La fin du roman concilie les altérités absolues de départ Noir/Blanc et débouche sur leur accord dans une relation plus riche et apaisée : être Français et Peul.

Selon un phénomène similaire, si au début du roman il évoque Musset et Jules César, la mythologie grecque, des piliers fondamentaux de la culture occidentale, au fur et à mesure que progresse le récit, il se réfère de plus en plus à la tradition orale peule à travers les proverbes. Il déclare par exemple à propos de Bayol que « [c]elui-là, il fallait l'exterminer dès maintenant. "Le monstre, on le crève avant qu'il ne gagne des griffes!" » Cela, il n'avait pas besoin des sempiternels proverbes de Timbo pour s'en convaincre » (184).

La parodie de l'idéalisme civilisateur sous-tend, quant à elle, une vision ironique, grotesque, de la réalité de la colonisation. Ce discours colonialiste est en effet tourné en dérision, dans la mesure où il apparaît comme un simple prétexte à toutes les spoliations et ingérences illégitimes : « Conakry arborait le drapeau français, vivait sous la loi française, ses Nègres commençaient à goûter au fromage et à dire merde » (259). Ces propositions sont présentées comme si grammaticalement elles procédaient du même développement logique de la mise sous tutelle française de la ville de Conakry. Ce prétendu progrès apporté par la colonisation est réduit à des réalités aussi triviales et vulgaires que « goûter du fromage » et « dire merde ». Le roman tend à montrer la colonisation comme une vulgaire mascarade, une mise en scène : « Plus rien ne me retient ici, ma vie est là-bas dorénavant. Il mit sa fille en pension et *déguisa* Georges en colon » (255).

Dans *Le roi de Kahel* l'histoire coloniale passe de la vérité historique au patrimoine de la société africaine et peule contemporaine. Il constitue dans la mémoire africaine une révélation d'un temps qui n'est plus mais qui reste quand même présent comme récit permettant

de se reconfigurer le passé, donc une fiction comme monde possible. Sanderval et son lyrisme colonial sont des figures moins connues de l'histoire coloniale, comme celle-ci est enseignée et transmise par l'école. En convoquant l'histoire de Sanderval, en tant que fait marginal dans le récit colonial, le roman apporte dorénavant « au monde quelque chose qui n'y était pas auparavant » (Ricoeur, 1984 : 41). Ces autres images de la colonie s'intègrent dans la vaste bibliothèque et donnent au lecteur la possibilité de construire une éthique transculturelle par le partage de la mémoire d'un passé commun aux cultures peule et française. C'est une autre façon de *réinventer* et de *réinvestir* l'histoire africaine dans une posture transculturelle sous-tendue par un imaginaire commun. Il relaie la pensée de Mudimbe (1988) sur *l'invention* de l'Afrique comme projet colonial au départ et qui, au cours du temps, est devenu l'espace transculturel de l'Afrique moderne.

conclusion

Le choix de ces deux romans a été guidé par une raison essentielle : ils sont exemplaires de la construction des espaces romanesques où se trouvent problématisés les phénomènes de l'identité et de l'altérité sous-tendus par une certaine vision de l'Histoire. À la fois pratiqué et relativisé, l'effet réaliste nécessaire pour construire un espace géographique et historique ouvre le débat sur l'existence d'un espace transculturel transcendant les autres espaces – culturel, géographique ou fictif. Ce réalisme diffère de celui qui caractérise le roman africain des années 1950, car les lieux romanesques procédaient d'une dimension purement *politique* basée essentiellement sur la fin de la colonisation. En lisant les romans de cette époque, on a en effet l'impression d'être en face d'une leçon de politique où une vision monologique dicte au lecteur la voix à suivre sur le plan des valeurs. Car, à cette époque-là, où le monde colonial étouffait les colonisés, les jeunes écrivains africains attribuaient à la littérature des vertus théologico-politiques. Ils prêtaient à la littérature les pouvoirs de démanteler les mécanismes cachés du projet colonial. Ils annonçaient la bonne nouvelle que la littérature sauvera le monde en démantelant la colonisation.

Cependant, dès la fin des années 1960 la vision de la littérature change et les textes des écrivains, depuis *Les soleils des indépendances* (1968) et *Le devoir de violence* (1968), sont devenus ambivalents sur le plan des idéologies politiques messianiques. Ils abordent d'autres sujets, notamment la question du statut même de la littérature et de l'écrivain. Aussi les espaces romanesques des textes contemporains servent-ils à la fois de cadre pour l'intrigue, les actions et les personnages, mais donnent également beaucoup de place au débat, dans la diégèse même, sur la littérature et ses nombreux répertoires et

figures.

Quand l'énonciation romanesque se cristallise sous forme d'auteur ou de lecteur, elle s'interroge également sur la pertinence de séparer le monde factuel du monde fictionnel. Ici l'emphase est mise sur l'énonciation, où la parole de l'écrivain de papier se double d'une intrusion de l'auteur qui, par le biais de la métalepse, connecte sa voix à celle du discours social sur la conception contemporaine de l'art et la littérature. Car les écrivains ont décidé dorénavant de donner au texte la capacité de se représenter lui-même par la convocation des répertoires propres de la littérature comme le genre, la langue et autres figures de l'écrit. La littérature est considérée comme sa propre fin même si l'évocation du monde extérieur demeure, dans une large mesure, le propre du roman.

Car si chaque œuvre littéraire convoque à la fois le monde, en construisant des paysages du monde naturel et les discours qui lui donnent sens, notamment dans le contexte de la littérature africaine, elle n'est pas qu'une reproduction de la réalité historique pas plus qu'une pure structure formelle. Elle est procès dès lors qu'elle est une configuration en attente d'une actualisation, notamment par le lecteur. Ces romans évoquent le monde de l'art et de la littérature, redoublant ainsi leurs fables respectives d'un procès esthétique, univers de la création où se croisent les différentes figures de l'art – peinture, musique, cinéma – et de la littérature et où l'auteur prend également position sur les valeurs esthétiques en cours dans une société. La littérature, comme monde – personnages écrivains, lecteurs inscrits, livres, morceaux de musique, tableaux d'art, qui sont la matière des romans – amène à réfléchir sur la tradition littéraire africaine et sur le rôle de l'écrivain comme passeur de cet héritage, d'être créateur à partir des éléments légués. Car transmettre la tradition, c'est en même temps la réinventer en trouvant les mots et les gestes appropriés au temps présent de la littérature. Lire et interpréter ces deux romans demande également de les relier à l'histoire du roman africain, avec ses thèmes et ses répertoires et s'interroger sur leurs apports nouveaux au débat sur l'écriture romanesque.

Ainsi, dans *Aux États-Unis d'Afrique*, le récit va au-delà des lieux communs sur les empires et leur fin, empires symbolisés par la domination occidentale contemporaine dans la réalité et le nouvel empire africain dans la fiction. Ce registre uchronique ne se réalise pas dans la fiction par absence de techniques réalistes, comme la description et la transmission des savoirs sur la supposée domination africaine du monde. Car si l'historien décrit la société en retenant les faits qu'il juge utiles pour la compréhension de l'événement et en exclut une grande quantité, le romancier procède différemment. Il imagine un contexte fictif avec des faits reliés entre eux pour

constituer un monde *vraisemblable*. Tel n'est pas le cas dans *Aux États-Unis d'Afrique*. Au contraire, le narrateur focalise sur l'art comme le seul grand révélateur de l'être humain : aller au-delà du monde réel pour visiter les profondeurs de l'imaginaire. Il s'agit de porter sur le monde et les événements un autre regard afin de trouver un langage pour donner un sens à ce qui est somme toute, une absurdité : les rapports humains basés sur la domination. Maya, l'artiste, pose ainsi des questions sur l'identité que les autres éludent en s'en prenant aux lieux communs sur les sociétés historiques. Car si chacune croit qu'elle est meilleure que les autres, le roman a montré qu'aucune n'a les moyens de le prouver. Car dans la longue histoire, les empires se sont succédé sans que ni leur naissance ni leur déclin ne soient associés à une quelconque supériorité inhérente aux peuples qui les ont créés. Si l'énonciation insiste sur la supériorité technologique de l'Occident pour justifier sa domination du monde, c'est aussitôt pour montrer dans la fiction que les choses peuvent s'inverser. Une autre domination étant *possible*. Le roman devient ainsi un lieu de débat sur le sens du dialogue entre les humains, comme le fait le personnage de Maya par ses nombreuses quêtes artistiques et poétiques. Remplacer une domination historique par une autre, c'est en fait répéter la même vision ethnocentriste du monde. Son dépassement passe par l'art et la littérature.

Pour *Le roi de Kahel*, l'espace géographique et le temps historique évoquent l'Afrique de la fin du XIX^e siècle, et plus précisément les luttes coloniales pour le plateau du Fouta-Djalon. Le romancier use d'une esthétique réaliste jusqu'au bout. On pourrait situer les grands axes thématiques de ce roman dans un ensemble beaucoup plus large des autres romans africains qui interrogent les rapports entre la littérature et l'histoire. Sur le plan de l'énonciation, chaque roman, en tant qu'œuvre contemporaine, cherche un langage pour relire l'histoire coloniale pour le lecteur d'aujourd'hui. Dans *Le roi de Kahel*, l'énonciation retourne les lieux communs pour souligner la vacuité et la nullité des grands récits identitaires et utopistes, comme le discours sur le *progrès* dans une période où les guerres coloniales font rage. Aussi, l'énonciation déconstruit-elle non seulement la rhétorique *civilisatrice*, mais aussi la relation de manipulation que les princes peuls entretiennent avec elle. Aussi bien dans la perspective de Sanderval que dans celle des princes peuls, le discours sur le progrès ne manifeste et n'exemplifie que la tradition – le progrès technique permet de gagner sans avoir raison – dont elle procède; d'où elle est l'espace de l'exercice de la force et de la ruse, en aucun cas de l'expression authentique ou de la communication humaine normale. Le narrateur a, sur la même lancée, analysé le dilemme des théoriciens de la négritude pour qui l'Afrique précoloniale est fantasme du paradis

perdu : ils font comme s'ils appartenaient encore à cette Afrique-là! Par des procédés transgénériques – le récit de voyage, l'autobiographie, le roman historique, la fable – l'énonciation démonte la logique manichéenne de la négritude et celle de la colonisation, pour inscrire une pensée transmoderne où les deux époques font partie dorénavant du patrimoine culturel africain. Car si le récit historique – la conquête du Fouta-Djalon – semble commander le développement de l'intrigue, cette relation ne prend sens qu'en rapport avec les autres éléments du roman et, à la fin, elle se révèle être un faire-valoir d'une poétique romanesque transculturelle et dont la portée politique est également évidente.

Les personnages – Maya/Malaïka et Sanderval – et parfois les narrateurs fonctionnent comme des relais transculturels, car en développant des identités flottantes, ces romans s'inscrivent dans l'espace transculturel en tant que lieu traversant et transcendant toutes les cultures et faisant « procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers une transréalité proche du sacré, vers ce qui relie les différents niveaux de réalité à travers et au-delà d'une culture » (Semujanga, 2004 : 8).

On dira en conclusion que ces deux romans analysés et bien d'autres sans doute proposent ainsi une réponse artistique, romanesque et littéraire au problème posé dans *l'ethnomodernité* de la négritude en tant que reprise du dualisme de la colonisation *assimilatrice*. Ces deux types de modernités ayant eu cours en Afrique procèdent du principe du tiers exclu (ou « milieu exclu ») selon lequel dans le domaine de l'identité : il y a être ou non-être, pas de demi-être. La critique littéraire historique procède de cette logique axée sur la binarité et tend à réduire la complexité du réel en ramenant la différence dans l'orbite du Un ou du Deux, faisant ainsi triompher une identité ou une altérité de façon unilatérale, un monde ethnocentré. La négritude ne faisant que reprendre à son compte, comme dans l'uchronie romanesque dans *Aux États-Unis d'Afrique*, le modèle dualiste et dominateur de l'Occident. L'énonciation romanesque dans les deux romans propose le monde transculturel où l'identité complexe est possible comme celle qui caractérise le monde de l'art et de la littérature. Ici le roman devient politique dans le sens où l'écrivain crée un monde *possible* où les relations humaines déboucheraient sur le dénominateur commun des êtres humains : le bonheur et la paix. Du moins, telle est l'utopie humaniste construite par les récits.

bibliographie

- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BAZIE, Isaac et Josias SEMUJANGA (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhaussen, Athena-Verlag, 2013.
- BICKERTON, Derek, *More than Nature Needs. Language, Mind, and Evolution*, Boston, Harvard University Press, 2014.
- COULIBALY, Adama (dir.), « Intertextualité et transculturalité », *En-Quête*, 17, EDUCI, 2007.
- *Des techniques aux stratégies d'écriture dans la création romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DIOUF, Mbaye (dir.), « Sémiotique du texte francophone migrant. Traversées et langages », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, n° 1, 2016.
- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1987.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- MILOT, Louise et Fernand ROY, *Figures de l'écrit : relecture de romans québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Le roi de Kahel*, Paris, Seuil, Collection « Points », 2008.
- MUDIMBE, Yves-Valentin, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana Press University, 1988.
- OULOQUEM, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
- PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEILLAN, Jean-Marie, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIXe siècle*, Paris, Karthala, 2006.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- « Les formes transculturelles du roman francophone », *Tangence*, n° 75, 2004.
- TURNER, Mark, *The Literary Mind : The Origins of Thought and Language*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- WABERI, Abdourahman, *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2006.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

226 Cet espace culturel à l'état zéro serait l'équivalent de ce que les linguistes appellent le « proto-langue » (Bickerton, 2014). Celui-ci permet de voir des liens entre des langues proches et leurs influences réciproques sur les plans lexical et syntaxique. Que l'on pense aux langues romanes en Europe ou aux langues bantoues en Afrique centrale, orientale et australe. Cet espace culturel permet de voir comment de proche en proche les cultures s'imbriquent les unes dans les autres, grâce, notamment aux mouvements migratoires.

227 Selon l'auteur, les discours tenus aujourd'hui sur l'Afrique trouvent leur origine dans des fantasmes de l'époque coloniale à la fin du XIX^e siècle. En étudiant le roman colonial, l'auteur note que la France a rencontré l'Afrique à la pire époque de son histoire intellectuelle, au point de faire d'elle le laboratoire fictionnel de ses penchants profascistes et massacre de masse.

du tiers-espace comme paradigme de réflexion sur la condition postcoloniale

Vincent Simédoh
Université Dalhousie

résumé

Posé comme une utopie selon la conception de Foucault, le traitement de l'espace dans les romans de Diome parcourt les notions d'altérité, d'ambivalence et de dissémination, de tiers-espace. En ce sens, il devient un paradigme de réflexion sur la condition du postcolonisé confronté aux contingences historiques et contemporaines dans un emplacement intérieur où les notions de marges, de périphérie et de centre se côtoient.

Mots clés : altérité, ambivalence, dissémination, espace, hybridité, paradigme, tiers-espace, marge, postcolonial.

abstract

Put as a utopia according to the conception of Foucault, the representation of the space in the novels of Diome brought the notions of otherness, ambivalence, scattering, and third-space. This way, space becomes a paradigm of thinking on the postcolonial condition confronted with the historic and contemporary contingencies in an internal space where the notions of margins, periphery, and center mix.

Key words : alterity, ambivalence, space, dissemination, third space, hybridity, paradigm, margin, postcolonial.

Le traitement de l'espace dans le roman francophone où la scène se situe en France ou tend vers ce lieu se fait de façon multiple et variée. Les romans qui ont pour cadre la France traitent la problématique spatiale comme une tension vers l'ailleurs ou sous la forme d'un

rapport entre un ici et un ailleurs constamment mouvant et parfois interchangeable en fonction du passage d'un lieu à un autre. Dans cette perspective, on observe dans la représentation romanesque une dynamique d'idéalisation d'un lieu, en l'occurrence la France ici, ou d'accomplissement de soi. Tel est le cas, par exemple, dans les romans *Bleu blanc rouge* d'Alain Mabanckou, *Celles qui attendent* ou *Préférence nationale* de Fatou Diome ou encore ceux de Sami Tchak et d'autres romans dits de la traversée. Ensuite, il s'y observe un autre mouvement qui est celui des micro-espaces qui fonctionnent comme des marges à l'intérieur du centre. Tel est le cas de *Chaîne* de Bokoum, *Nous enfants de la tradition* d'Effa, *Black Bazar* de Mabanckou, *Blues pour Elise* de Miano, où les emplacements se superposent dans un seul lieu en fonction des origines des personnages. Plus fin est celui que décrit ce personnage anonyme de *Place des fêtes* de Tchak :

La cousine de mon défunt Malien et son mari, ils vivent dans le plus ethnique coin du XVIII^e arrondissement de Paris. [...] Il y a trop de regroupement racial là-bas. Et là où il y a regroupement racial, il y a toujours tendance ethnique et c'est un peu comme si la République reculait. Parce que les gens, ils ne se gênent pas pour faire comme s'ils étaient toujours chez eux là-bas, avec des vraies manières de chez eux. Parfois même pire que chez eux parce qu'ils sont plus libres en France que chez eux²²⁸.

Il ressort de ces paroles que la reconfiguration de l'espace intérieur français se fait selon une homogénéité qui doit respecter (ou reproduire) l'idéologie assimilatrice de la République. On comprend dès lors la désolation de ce personnage de voir des espaces ethniques se transformer en excroissances miroitant l'hétérogénéité dont parle Foucault :

Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. Nous sommes à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables²²⁹.

On peut soutenir que, tout comme il y a un temps historique et un temps présent, il y aurait dans notre époque contemporaine un espace historique cohérent, homogène et un autre hétérogène et hétéroclite. Cette dichotomie serait le résultat des contingences historiques de la colonisation, de la postcolonie et de la globalisation. On est dans du composite qui navigue dans plusieurs lieux réels ou supposés tels. C'est d'ailleurs ce que Foucault définit comme hétérotopie : « qui a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles²³⁰. »

Cette dynamique traverse les romans de Fatou Diome. À l'opposé des autres configurations romanesques analysées ci-dessus qui sont un traitement de l'espace public, la problématique se fait ici plus

intimiste. L'approche qu'elle fait dans l'univers romanesque marque ce que Westphal qualifie d'« authentique tournant [qui] s'est produit lorsque la phénoménologie a avancé un nouveau modèle de représentation ayant profondément marqué la lecture du monde contemporain²³¹ ». Si l'espace et sa représentation posent tant de questions dans les romans de Diome, c'est que le lieu où vivent les personnages et s'y représentent est problématique au sens où la perception de soi ou la perception par autrui n'est pas anonyme mais empreinte des idéologies du colonisateur et du colonisé, autrefois lointaines, devenues aujourd'hui proches par le partage d'un même lieu. Diome opère un transfert du monde réel dans l'imaginaire :

Tout monde re-simulé est un monde de part en part imaginé quand bien même l'imagination ne serait pas intégralement productive et prendrait en charge le monde déjà existant. Cette prise en charge modifie toute la teneur, qui sort alors de la temporalité originaire pour entrer dans un temps du monde de l'imagination²³².

Il y a donc une création d'images à partir d'un espace existant et on pourrait parler d'un dérivé qui permettrait de mieux cerner son contemporain. La fictionnalisation de l'espace crée des analogies, car « par le travail de la représentation, le modèle pénètre dans un environnement instable, quelquefois aléatoire. Il est re-simulé dans un discours qui tend à adopter les contours de l'imaginaire²³³ ».

Si *La Préférence nationale* (2001) est une traversée du Sénégal vers la France et s'attarde sur un constat, elle pose également la question du devenir dans un espace différent assimilé à un espace d'exclusion qui réfère à l'imaginaire colonial et postcolonial dont parle Achille Mbembe : « Bien avant l'Empire, la Plantation et la colonie constituaient un ailleurs. Elles participent du "lointain" et de l'étrangeté [...] Et c'est presque toujours en tant qu'extrêmes limites qu'elles apparaissent dans l'imaginaire métropolitain²³⁴. » C'est dans cette optique aussi que s'insère *Le ventre de l'Atlantique* (2003) où l'espace représente un objet esthétique et pose la question de la dualité entre l'espace naturel de soi, celui de naissance ou d'origine et celui de l'Autre, choisi pour des raisons personnelles et historiques. Ce déplacement d'un espace vers un autre illustre le phénomène par lequel « aujourd'hui, la Plantation et la colonie se sont déplacées et ont planté leurs tentes ici même [en France]²³⁵ ». Posée comme une célébration de double appartenance dans *Le ventre de l'Atlantique*, la question connote une ambivalence assumée et voulue, et devient une hypothèse de travail. Mais en même temps, en superposant les emplacements dans cet univers romanesque et en générant des analogies, Diome proclame une utopie au sens foucauldien du terme : « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont des emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un

rapport général d'analogie directe ou inversée²³⁶. » Ce lieu irréel est ici l'imaginaire qui consiste à recentrer le monde et à faire de l'univers romanesque de Diome un lieu d'expériences croisées, une sorte de laboratoire de l'existence. C'est pourquoi, peint de manière excessive et obsédante, l'espace constitue un paradigme au sens où c'est un moyen de réflexion qui se développe et s'étend dans *Impossible de grandir* (2013), où l'hypothèse de l'hybridité spatiale posée dans *Le ventre de l'Atlantique* est objet de vérification expérimentale : « ce déplacement [du Sénégal à la France] complique [...] la définition des limites du dedans et du dehors et provoque au passage une remise en question des critères d'appartenance²³⁷. » À cet égard, *Impossible de grandir* articule un processus de vérification et s'inscrit dans une logique postcoloniale qui, selon Bhabha, permet de réfléchir sur la question de l'ambivalence : « Il nous faut un autre temps d'écriture qui sera en mesure d'inscrire les intersections ambivalentes et chiasmatiques de temps et de lieu qui constituent l'expérience problématique²³⁸. » Cette ambivalence et ce chiasme sont la conséquence même du phénomène décrit par Mbembe :

Le prochain et le lointain [...] s'enchevêtrent. [Et] le paradoxe de cette présence est qu'elle reste largement invisible au moment même où s'observent l'étroite imbrication de l'ailleurs et de l'ici, la généralisation de l'étrange, de sa dissémination et de sa diffusion dans l'espace²³⁹.

L'invisibilité et la dissémination semblent problématiques dans la mesure où elles débouchent, selon une certaine conception de la République, sur une représentation réductrice de l'Autre. L'ex-esclave, l'ex-colonisé dans le cas de la France ici, est pensé hier comme aujourd'hui comme une simple « duplication, [un] dédoublement jusqu'à l'infini d'une image narcissique²⁴⁰ ». Or, la question se pose aujourd'hui plutôt en termes de différence ou de l'altérité qui se trouve dans l'espace intérieur. À cet égard, Guénif parle d'une « notion d'altérité de l'intérieur [qui] permet de réinterroger, d'interroger ou d'introduire une dimension qui n'est pas donnée *a priori* et qui en même temps permet de penser l'intériorité en l'ouvrant, en la délimitant selon de nouveaux contours de manière à comprendre le nouveau contenu²⁴¹ ».

C'est dans cette optique que *Impossible de grandir* spatialise une problématique fondamentale. Sous une question toute simple et presque anodine, à savoir « comment répondre à l'invitation d'une amie? », s'enchaîne toute une série d'autres dilemmes : comment se retrouver dans l'espace de l'Autre, dans l'intimité de l'Autre quand on n'a jamais fait l'expérience d'un lieu accueillant, légitime et même vital pour soi? Comment faire comprendre à l'Autre que son espace qu'il considère comme ouvert n'est qu'une illusion et que cette attitude véhicule l'idéologie d'homogénéisation de la République de

par sa valeur assimilatrice? Cette série de questionnements offre une belle illustration de ce que Henri Pageaux considère comme « une prise de conscience, [...] d'un Je par rapport à un Autre, d'un ici par rapport à un Ailleurs²⁴² ». L'enjeu ici entre *Je* et l'*Autre* se situe dans cette contemporanéité empreinte de l'histoire et de son héritage à la fois culturel et idéologique au sens où l'Autre dans sa volonté de conquête, de bâtisseur d'empire, s'est voulu créateur d'un Autre que lui-même, au sens de fabrication psychique, mentale et intellectuelle de cet Autre qui n'est pas soi. Un hiatus émerge entre le signifié et le signifiant selon les termes de Barthes et dont le résultat est la dislocation. C'est la hantise du personnage de Salie dans *Le ventre de l'Atlantique* de se retrouver dans cet emplacement naguère considéré comme homogène qui gomme les différences parce que caractérisé par l'idéologie illusoire de la duplication.

Il faut porter une attention particulière au rôle de la mémoire à travers laquelle les espaces réels et imaginaires se construisent, se répondent et s'agencent pour créer un imaginaire à soi et du soi similaire au fameux tiers-espace. Celui-ci permet de voir comment ce lieu de refuge, d'hybridité et de liberté coexiste avec celui de l'Autre et comment l'espace devient un paradigme de réflexion sur la condition postcoloniale.

1. mémoire et création. la dislocation spatiale

Comme le démontrent si bien Garnier et Zoberman dans *Qu'est-ce que l'espace littéraire*, « [s]i l'espace littéraire s'appréhende à la limite de celui du texte, il se constitue également dans un rapport mouvant avec la réalité sociale²⁴³ ». C'est ce lien qui s'affiche d'entrée de jeu dans *Impossible de grandir* qui met en scène l'espace réel de l'enfance comme un lieu-laboratoire qui se manifeste dans la relation de la mémoire aux souvenirs. Cette relation se fait dans un premier temps sous la forme d'une mémoire performative empreinte de nostalgie :

Le soir venant, les ténèbres couvrent tout, sauf les reliefs de la mémoire. On voudrait s'en détourner, mener sa barque au loin, vers une crique tranquille, mais, parfois, les courants en décident autrement. On achoppe sur les souvenirs, comme la barque échoue sur un récif, par inadvertance²⁴⁴.

Le soir venu et dans l'intimité de son salon, le personnage de Salie se livre au jeu du souvenir qui recrée un emplacement qui dessine un décor similaire à un panorama de cinéma. C'est alors que les mots font surgir du réel sous l'emprise d'une imagination créatrice :

Dès que je prononce cette phrase, une trouée s'opère dans l'espace-temps et des paysages se dessinent : Niodior, Dionewar, Mar, Fatick, Foundiougne, Mbassiss, Passy, Kaolack, Sokone... Villes, villages ou modestes bourgades, le Sine-Saloum se décline, étale ses champs arachidières, couve ses îles, ses quais de pêche, exhibe ses marais salants et se laisse ciseler par les entrelacs du

L'évocation imbrique deux espaces en création qui se côtoient par la simple remémoration. On est dans cette « hétérotopie où les découpages du temps débouchent sur des hétérochronies²⁴⁶ ». Cette force créatrice fait naître l'espace réel de l'enfance qui se dessine en retraçant le lieu d'origine de l'île de Niodior et fait apparaître deux villes référentielles : Niodior et Strasbourg, toutes deux présentes dans le salon de la narratrice tout en gardant chacune sa propriété intrinsèque au niveau du temps et de l'espace. S'il y a une rupture du temps dans l'espace de l'enfance, il y a une continuité dans le présent avec Strasbourg. La rupture n'est cependant qu'apparente dans cet univers romanesque qui crée cette présence de l'ancien. Le voyage intérieur de Salie entre Strasbourg, ville d'adoption, et Niodior, village d'origine, forme l'encadrement du récit comme le montre la citation ci-dessus.

Ce va-et-vient entre l'Europe et l'Afrique, qui comprend aussi une odyssee dans le temps (l'épopée du pays sérère), du moment présent jusqu'aux années 1980, donc contemporain avec les problèmes inhérents, exprime l'ambivalence spatiale que le personnage essaie de théoriser : « Portant l'Afrique et l'Europe en moi, je suis le laboratoire où vos différences et vos antagonismes versent dans le même entonnoir, je suis un peu de vous tous²⁴⁷. » Il faut noter aussi qu'au moment présent du roman, presque toute l'action se passe dans le salon de Salie à Strasbourg. Bien que cet appartement lui appartienne, la présence perpétuelle de la Petite (voix intérieure de l'enfance) et ses souvenirs troublés font en sorte que Salie n'y trouve pas la paix. La protagoniste va de sa chambre à la cuisine puis à la salle de bain, mais elle ne parvient à échapper à son angoisse transnationale dans aucun de ces espaces intérieurs, pensant toujours à la manière de répondre à l'invitation, aux bons arguments pour ne pas violer l'intimité spatiale de l'Autre, aux moyens de retourner au pays. C'est dans cette série de questionnements que se situe la réflexion postcoloniale du roman africain moderne, que surgissent les emplacements de l'enfance à la fois comme rappel et comme explication de la transition de l'ici (l'origine) à l'ailleurs (le pays adoptif) :

Sur mes jambes, la couette n'est plus une couette, c'est une vague fraîche de l'océan Atlantique qui me caresse les mollets. Je suis à la plage, avec ma grand-mère, nous pêchons des fruits de mer. Le soleil flotte à nos pieds, la brise souffle, pleine de tendresse. [...] Le décor fait tellement partie de nous, qu'il n'est nul besoin de lever les yeux pour le décrire²⁴⁸.

Dans cette nuit d'angoisse à Strasbourg, le souvenir de l'enfance décrit un village paisible, recréé par un souvenir qui démontre la communion qu'elle ressent dans son monde d'enfance mais aussi ces

espaces d'exclusion. Si cette origine reconstruite et décrite ressemble à l'harmonie dans son absolu, comme les paysages d'enfance, les promenades au large avec le grand-père ou la récolte des coquillages avec la grand-mère, elle deviendra un cauchemar dès que l'enfant rencontre l'espace social d'autrui, autre que celui des grands-parents. Cet espace n'est plus celui de la communion mais celui de l'exclusion. La construction se fait sous forme de contraste et montre surtout un monde clivé où la narratrice fait la différence entre des lieux et les valeurs pouvant y être retrouvées. C'est ainsi qu'à l'espace harmonieux, la narratrice ajoute celui de l'exclusion que constitue son séjour en ville chez une parente :

Mais, quand les mamans livraient leurs filles désarmées sur un plateau, c'est le diable qui tenait la balance, pendant que les ogresses de la ville se pouléchaient les babines. Les gamines en partance se sentaient élues, s'imaginant quantité de merveilles à découvrir, leur impatience pliait les jours puis les kilomètres jusqu'à la grande ville. On avait beau leur raconter de terrifiants contes, où de méchantes sorcières amadouaient leurs proies avant de les dévorer, ces innocentes insulaires ne subodoraient aucune malice derrière le sourire de ces femmes, aux lèvres beaucoup trop peintes pour n'avoir pas de laideurs à dissimuler²⁴⁹.

Cette description suggère déjà une différence dans ce cadre familial clos et celui d'Autrui. En recréant ces espaces, la narratrice en fait une analogie comme pour mieux saisir, représenter les problèmes et pour mieux relire ceux d'aujourd'hui. Le résultat de la comparaison se fait net : « Les malheureuses "vacancières" rentraient toutes avec la même certitude : si l'enfer existe, ce sont les grosses cuisses celluliteuses des satanées tantes de la ville qui serviront de tisonniers²⁵⁰. » La hantise glisse ici du niveau familial au niveau social. Née de parents non mariés, la narratrice Salie est une enfant considérée illégitime, un fardeau social qu'elle doit porter car la perception se fait différemment dans l'espace social de Niodior. Elle est tolérée dans le village mais elle n'est pas acceptée comme appartenant à une famille constituée reconnue, donc au village. Que ce soit dans l'espace public du village ou dans celui de la ville, il se crée une dislocation spatiale intérieure et externe au sens où le personnage n'appartient à aucun lieu, ni intérieur ni géographique réel. Cette analogie est une auto-explication de l'angoisse d'être « Autre » chez soi et « Autre » chez Autrui. La représentation de cette double spatialité fonde une angoisse existentielle qui poursuit le personnage partout. Le roman déroule une psychanalyse de soi en créant des espaces concurrentiels autour de ce même soi et en posant des hypothèses explicatives d'un problème contemporain. Ce cadre de naissance recréé à l'âge adulte devient le moyen de comprendre l'angoisse humaine de répondre à une invitation de l'Autre qui porte une idéologie exclusiviste ou réductrice.

Foucault relie ce rapport à ces hétérotopies illusoires qui illustrent bien mieux le contexte postcolonial ici :

Il y en a qui ont l'air de pures et simples ouvertures mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques mais à vrai dire, ce n'est qu'une illusion; on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu²⁵¹.

Dans ce contexte, on peut dire aussi que Salie est consciente de sa dislocation et pour éviter que le piège ne se referme sur elle, elle décide de « se libérer de la répétition de l'aliénation de l'esclavage et de la colonisation²⁵² », qui sont les conditions historiques dans lesquelles eurent lieu « la domestication de l'homme, sa réduction à la condition d'objet, le dépouillement de son monde et de sa personnalité individuelle et collective jusqu'à ce qu'il se renie ou se détruise lui-même, étranger à sa terre, à sa langue, à son corps de trop dans l'existence et l'histoire²⁵³ ».

2. hybridité spatiale : coexistence et altérité

Après le débat sur la dislocation de l'être, la réflexion narrative s'oriente sur la nature et les conditions de « l'Ailleurs », Strasbourg où vit Salie. C'est un espace d'exclusion où la narratrice est tantôt un objet exotique pour son mari et ses beaux-parents, ou encore objet érotique et sexuel pour son professeur. *Impossible de grandir* est de ce point de vue un *continuum* car le personnage essaie de trouver des stratégies de survie ou de constituer son monde à travers un espace en création recentré. La question qui taraude la narratrice est de savoir comment rencontrer harmonieusement et équitablement l'Autre dans son propre espace. Plus encore, comment coexister avec l'Autre dans le même emplacement tout en demeurant soi? La donne se complexifie pour Salie parce qu'elle est marquée par sa prétendue condition d'illégitimité puis d'exclusion du cercle familial. Ainsi donc, la réponse à une invitation²⁵⁴ devient un questionnement sur comment coexister avec l'Autre tout en restant soi. Dans cette invitation, deux regards se croisent : là où Marie-Odile, la Française qui invite, pense naturellement être dans un espace de communion, Salie, l'invitée – Sénégalaise et Strasbourgeoise d'adoption – pense être dans un espace d'exclusion, à cause de son expérience africaine personnelle qui l'a amenée à bâtir une forme de résistance contre toute aliénation extérieure. Il y a aussi cette dislocation coloniale que représente Marie-Odile, Alsacienne, représentant inconsciemment les beaux-parents qui ont exclu la narratrice d'un mariage, puis de la France :

À force de tenir pendant si longtemps le modèle républicain pour le véhicule achevé de l'inclusion et de l'émergence à l'individualité, l'on a fini par faire de la République une institution imaginaire et à en sous-estimer les capacités originaires de brutalité, de discrimination et d'exclusion²⁵⁵.

Il y a ici donc une forme de césure volontaire ou inconsciente consécutive à une dislocation interne. L'expression « c'est chez moi » prononcée par Marie-Odile pour rassurer Salie fait au contraire surgir un passé douloureux d'exclusion ainsi que le sentiment de l'absence d'un cadre familial et social inclusif :

Un bateau plein d'émotions quitta le port du présent. Le souvenir est un filet qui nous surprend et nous entraîne dans le sillage de son choix. Pourtant, quelque chose en moi était déterminé à ne pas se laisser emporter dans les méandres de l'enfance. [...] Mais le piège incontournable de la nostalgie, ce lasso jeté par-dessus les années, s'était abattu sur moi : les vieilles chansons se succédaient, orientant toutes mes pensées vers mon territoire d'enfance²⁵⁶.

Cependant si l'expression « chez moi » suscite une réaction émotionnelle, c'est bien au niveau de la constitution d'un espace à soi que réside l'impossibilité de répondre naturellement à une invitation de l'Autre. La difficulté provient du fait qu'à force d'exclusion, il s'est créé ce qu'on peut appeler une forme d'altérité spatiale chez Salie qui vit dans cette ville de Strasbourg sans pour autant s'y immerger complètement. On pourrait comparer la relation entre Marie-Odile et Salie à celle du centre et de la périphérie et volontairement de la marge choisie par Salie, prenant ici les formes d'un tiers-espace vital. « L'altérité de l'intérieur²⁵⁷ » qui « est une figure à la fois externe et interne, est proche et lointaine. Elle est dedans pour mieux pouvoir marquer l'entre-soi²⁵⁸ ». C'est d'ailleurs de cette recherche d'un espace tiers, intermédiaire autre que celui de l'Autre, dont parle Salie en s'interrogeant :

Comment sympathiser avec les gens, sans être otage d'un lieu, sans se fourrer dans l'étroitesse des intimités particulières? [...] Il n'est pas redondant d'affirmer que l'amitié vaut par la nature des liens et non par la spécificité des lieux qui l'hébergent. Comment faire comprendre aux êtres chers qu'on voudrait une place dans leur cœur, mais pas dans leur salon? [...] Bref, comment défendre en société le plaisir des retrouvailles dans un lieu neutre, plus propice à l'équilibre de tous, quand chacun considère sa demeure – sanctuarisée par l'accumulation de toutes sortes de souvenirs – comme l'endroit idéal pour sacraliser tout lien²⁵⁹?

3. dissémination, tiers-espace et réflexion sur la condition postcoloniale

Cette perspective et cette situation de Salie ressemblent à l'idée de « dissémination » dont parle Bhabha au regard de la condition du postcolonisé qui se retrouve à l'intérieur du centre, chez l'ancien colonisateur, avec toutes les questions idéologiques et historiques qui resurgissent dans le présent. Ici, l'individu crée son espace propre et personnalisé à la suite d'une double dislocation familiale et historique. C'est un choix de vivre aux marges et de forger son cadre à soi appelé aussi tiers-espace, parce qu'on est en face d'une humanité dont « la

différence a été vaincue et humiliée²⁶⁰ » et dont le travail consiste à inventer une nouvelle intériorité²⁶¹. C'est dans cette idée de renaissance que le personnage de Salie réaffirme son hypothèse de départ à travers un cheminement personnel. La césure spatiale doublement intérieure et extérieure devient une occasion de réflexion sur sa condition d'être dans l'univers. Résoudre cette question de la dislocation, c'est être conscient de son appartenance à deux espaces distincts à qui l'on assigne des fonctions spécifiques :

Le Sénégal, *mater*! Une boussole me désignera toujours le Sénégal, car, même jalouse de ma liberté enfin trouvée, je reviens, repars et reviens, parce que Senghor n'a pas libéré que ses fils, mais aussi ses filles. [...] Le retour, toujours! Parce que l'Afrique pourra sans cesse dévier ma navigation et m'attirer à elle [...] La France, belle, complexe, mais toujours inspirée et inspirante, j'accoste pour l'idylle définitive [...] Non, rien de rien ne me détournera du pays de Victor Hugo²⁶².

Cette double acceptation qui, comme le dit le personnage, constitue un point d'ancrage marque aussi une volonté de liberté et de choix assumés. C'est à partir de cette situation particulière que se dessine l'utopie irréaliste dans l'univers romanesque de Diome. Ce qui est nouveau, c'est le choix d'un espace intimiste, une marge assumée et magnifiée comme étant désormais constitutive de son « identité composite » :

Étrangère, toujours! C'est même mon ADN, mais toute marginalité assumée devient identité. Avec mes miettes de vie, mes éclats d'ailleurs, j'ai fabriqué une identité composite, permanente intersection entre ceux qui me revendiquent et ceux qui me rejettent. Portant l'Afrique et l'Europe en moi, je suis laboratoire où vos différences et vos antagonismes versent dans le même entonnoir, je suis un peu de vous tous²⁶³.

La quête de la narratrice affecte à l'univers romanesque une « puissance de renégociation permanente des coexistences²⁶⁴ » et des existences tout court. L'expérience personnelle de l'héroïne Salie devient matière à réflexion et matière à écriture, exploration de la condition du « soi ambivalent », toujours en quête d'être Un et auquel le mot « laboratoire » fait écho. Le lieu de cette quête est lui-même objet de questionnement :

Combien de fois sommes-nous ainsi absents de nous-mêmes et de notre quotidien, parce que rendus ailleurs, dans la mémoire? Même si la présence empirique plaide le contraire, nous ne sommes pas toujours pleinement dans l'espace que nous occupons. Quelque chose en nous fait en permanence du saut à l'élastique. Mais combien de fois peut-on se balancer ainsi, d'un monde à l'autre, avant de s'écraser²⁶⁵?

Le questionnement aboutit à une quête dont l'écriture est le lieu d'exploration par excellence : « Dans la barque de l'écriture,

je pagaie obstinément vers l'aube mauve qui mange les ténèbres²⁶⁶. »
Et la romancière d'ajouter aussitôt :

[J]e n'entends pas stopper ma longue marche et, lorsque je ne mets pas un pas devant l'autre, j'aligne des mots, par kilomètres, et dessine d'autres itinéraires dans ma tête. Quelque chose en moi est résolument en partance et, même lorsque je pose mes valises, mon esprit ne cesse de courir. Vers où, vers quoi, vers qui? Et surtout à quel prix²⁶⁷?

Qu'ils soient réels, imaginaires ou scripturaux, les univers d'*Impossible de grandir* sont ce que Bhabha appelle des « problématiques frontières²⁶⁸ » où « des stratégies complexes d'identification culturelle et de discours fonctionnent [...] et en font des sujets immanents de toute une gamme de narrations sociales et littéraires²⁶⁹ ». Par conséquent, le roman devient alors ce lieu où viennent « se mesurer des espaces déjà en place dans le corps social²⁷⁰ » pour produire une réflexion sur la relation à soi. Le dépassement de la menace de dislocation dépend de la création d'un tiers-espace qui « vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques qui échappent au sens commun²⁷¹ ». La quête du sujet ambivalent (passé, présent, avenir) « combine les traces d'autres sens ou d'autres discours et donne naissance à quelque chose de différent, de neuf, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation²⁷² ». Même si pour le moment, ce tiers-espace se résume à l'appartement strasbourgeois du personnage, il reste un espace d'illusion et de fabulation. On peut dire à la suite de Foucault que c'est « une hétérotopie de compensation²⁷³ » dans un réel impossible à négocier. L'imagination crée l'illusion d'appartenance et l'hypothèse posée sous forme d'utopie dans *Le ventre de l'Atlantique* se solde malgré tout par un échec, au sens où l'espace de la salle de bain dans laquelle le personnage s'enferme laisse très peu de marge de liberté à ce dernier. De cette manière, le composite et l'hétérogène cohabitent pour mettre en évidence la notion de cette République assimilatrice qui, dans son projet d'homogénéisation, crée et maintient l'exclusion.

bibliographie

- BHABHA, Homi, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 95-107.
----- *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 [1994].
BOKOUM, Saïdou, *Chaîne*, Paris, Denoël, 1974.
CRUMMEL, Alex, *Africa and America. Address and Discourses*, New York, Negro University Press, 1969.
DIOME, Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.
----- *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
----- *La préférence nationale*, Paris, Présence africaine, 2001.
EBOUSSI-BOULAGA, Fabien, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence africaine, 1977.
EFFA, Gaston-Paul, *Nous, enfants de la tradition*, Paris, Anne Carrière, 2008.

FINK, Eugen, *De la phénoménologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

GARNIER, Xavier et Pierre ZOBERMAN (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira, « L'Altérité de l'intérieur », dans Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p. 344-352.

HASSOUN, Jacques, *L'obscur objet de la haine*, Paris, Aubier, 1997.

MABANCKOU, Alain, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009.

----- *Bleu blanc rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.

MAHJOUB, Jamal, « Quel espace pour parler d'ailleurs? », dans Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p.123-134.

MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

----- *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010.

MIANO, Léonora, *Blues pour Elise*, Paris, Plon, 2010.

PAGEAUX, Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994.

SMOUTS, Marie-Claude (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

TCHAK, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

228 Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001, p. 165.

229 Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 754-755.

230 *Ibid.*, p. 758.

231 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 126-127.

232 Eugen Fink, *De la phénoménologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 62.

233 Bernard Westphal, *op. cit.*, p. 127.

234 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 94.

235 *Ibid.*

236 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 755.

237 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, op. cit.*, p. 94.

238 Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 226.

239 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, op. cit.*, p. 95.

240 Jacques Hassoun, *L'obscur objet de la haine*, Paris, Aubier, 1997, p. 14.

241 Nacira Guénif Souilamas, « L'Altérité de l'intérieur », dans Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p. 345.

242 Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994, p. 60.

243 Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 11.

244 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013, p. 10.

245 *Ibid.*, p. 12.

- 246 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 759.
- 247 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 191.
- 248 *Ibid.*, p. 108.
- 249 *Ibid.*, p. 134.
- 250 *Ibid.*, p. 134-135.
- 251 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 760.
- 252 Fabien Eboussi-Boulaga, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence africaine, 1977, p. 152.
- 253 *Ibid.*, p. 153.
- 254 « Une amie m'invite à dîner. Je lui ai pourtant dit que je n'aime pas aller chez les autres, au domicile des autres, mais elle a rétorqué d'un ton péremptoire : Justement, ce n'est pas chez les autres, c'est chez moi » (Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 15).
- 255 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, *op. cit.*, p. 94.
- 256 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 34.
- 257 Nacira Guénif Souilamas, *op. cit.*, p. 345.
- 258 *Ibid.*, p. 347.
- 259 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 79-80.
- 260 Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 141.
- 261 Alex Crummel, *Africa and America. Address and discourses*, New York, Negro University Press, 1969.
- 262 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 190.
- 263 *Ibid.*, p. 191.
- 264 Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *op. cit.*, p. 10.
- 265 Fatou Diome, *Impossible de grandir*, *op. cit.*, p. 327.
- 266 *Ibid.*, p. 157.
- 267 *Ibid.*
- 268 Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 227.
- 269 *Ibid.*, p. 225.
- 270 Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *op. cit.*, p. 10.
- 271 Homi Bhabha, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, 2006, n° 26, p. 99.
- 272 *Ibid.*, p. 100.
- 273 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 761.

***urbi et ruri* : les lieux du polar africain**

Désiré Nyela
Université Sainte-Anne

résumé

Né au dix-neuvième siècle, le roman policier a été associé à la ville, avec la rupture des liens de la sociabilité rurale pour instaurer une hétérogénéité trouble, facteur de menace. Du « fantastique des villes » ont découlé des épopées urbaines ayant nourri le genre. En fait, en plus d'une épopée, le roman policier instaure une dramaturgie tragique dont le réalisme lui assure un ancrage local, avec toute la symbolique du théâtre de la scène de crime. Arrivé en Afrique un siècle plus tard, le roman policier mise toujours sur le registre urbain, mais il scrute aussi les crises du monde rural. Cet article ambitionne d'examiner le traitement de la spatialité dans le polar africain et de voir comment le dynamisme de celle-ci participe de ses reconfigurations.

Mots clés : polar, Afrique, (scène de) crime, urbanité, ruralité, spatialité / crime fiction.

abstract

Since its emergence in the nineteenth century, the crime novel has been intrinsically associated with city. In this respect, the urban landscape replaced the supposed homogeneity of rural social bonds with a troubled heterogeneity, perceived as a threat and a source of anxiety. This “fantastic imaginary of cities” inspired urban epics that shaped the genre. More than an epic, in fact, the crime or detective novel establishes a theatrics of tragedy whose realism guarantees a local attachment, with all the symbolic value of the setting of the scene of the crime. Having arrived in Africa a century later, the crime novel still draws upon an urban aesthetics, but it also takes aim at the crises besetting rural society. This article will attempt to examine the treatment of spatiality in African crime fiction and to explore how the

dynamics of space contributes to reconfigurations of the genre.

Key words : Africa, crime scene, urbanity, rurality, spatiality.

Né au dix-neuvième siècle dans le sillage de l'industrialisation, le roman policier est le genre qui, d'emblée, a été associé à un espace : l'espace urbain. Il faut dire qu'avec ses drames et autres faits divers, la ville ne pouvait trouver meilleur genre pour en dire l'épopée. Arrivé en Afrique un siècle plus tard, le polar continue, certes, de miser sur le fantastique urbain, d'autant plus que la ville africaine, plus que toutes les autres, est un magma de sécrétions d'injustices exacerbées par un développement anarchique en l'absence de véritables politiques sociales et urbaines, ce depuis les indépendances; mais il scrute aussi le monde rural pris dans les turbulences de ses mutations. Ainsi, comment transparaît la ville dans le polar africain? Quelles relations le héros y entretient-il avec son espace? Comment se décline le polar africain, articulé au monde rural? Voilà autant de questions auxquelles on tentera de répondre dans les lignes qui suivent.

urbi : névralgies urbaines...

Envisagé dans son opposition au rural, l'espace urbain conglobe les critères définitoires relatifs à la densité et surtout à l'hétérogénéité, par ailleurs source de relâchement de liens. Paradoxe : autant l'hétérogénéité inhérente à l'urbanité la débarrasse de sa part religieuse – dans son acception étymologique, c'est-à-dire dans le sens du lien – autant elle la couvre par ailleurs d'un épais voile de mystère, à travers le ressenti diffus de la perte de contrôle sur son environnement. Associé à la ville, le thème du mystère a constitué un filon poétique pour certains polaristes africains à l'instar de Mongo Beti et A. J. Nzau. Les polars de Nzau (*Traite au Zaïre*) et de Beti (*Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*) ne suggèrent pas seulement l'idée de mystères en lien à l'expression de la criminalité à Kinshasa ou à Yaoundé; ils se rejoignent aussi dans la disqualification de la police, frappée d'impuissance dans l'anomie d'univers livrés à eux-mêmes, à la merci de toutes sortes de crimes et de trafics. Impuissance de la police comme accentuation de la saillance noire de polars favorable au volontarisme de leurs héros dont les initiatives comblent un double vide : policier et judiciaire. Ici, l'effacement de la police synonyme d'absence de loi pose le problème de la figure du père dont la déclinaison oscille entre absence et perversité.

L'idée de la perversité incarnée par l'élite politique induit dès lors chez bien des polaristes une représentation du crime sous l'angle métaphysique du mal. Empreint de cette valence (métaphysique), le polar mobilise des personnages qui, loin d'être à distance des choses,

s'investissent dans des enquêtes aux allures de croisades, inscrites dans le cadre d'une utopie de la réparation. C'est que le monde dans lequel évolue le héros ne manque pas d'anfractuosités auxquelles tente, tant bien que mal, de répondre son dynamisme. Comme pour le docteur Mutoko dans *Traite au Zaïre*, la valence réparatrice incite Clare Hart, dans les romans de Margie Orford, à l'audace et à l'action. Aussi va-t-elle mettre son expertise de profileuse à la disposition du service de police de la ville du Cap, dans le tandem qu'elle forme avec le capitaine Riedwaan Faizal, pour mettre la main au collet de psychopathes qui y sévissent. Les enquêtes de Clare Hart dans les polars de Margie Orford (notamment *Daddy's Girl* et *Les captives de l'aube*) braquent la mire sur les phénomènes urbains auxquels sont confrontées nombre de métropoles africaines en général et sud-africaines en particulier, à l'instar de la ville du Cap : la violence issue de la prolifération des gangs et la recrudescence de crimes sexuels.

Loin d'être des phénomènes isolés, ces problématiques urbaines doivent s'envisager comme phénomènes connexes, résultat d'une conception intégrative de l'activité criminelle avec la consolidation par les gangs de trafics à travers la spécialisation dans des *niches criminelles*, qu'il s'agisse par exemple du trafic de drogue ou encore du trafic d'êtres humains avec la commercialisation du corps des femmes. Aussi les polars de Margie Orford thématisent-ils la violence criminelle à partir de l'angle de la *virilité* dans une double acception, *guerrière* – à travers la rivalité entre les gangs engagés dans une lutte sans merci pour le contrôle de territoires ou encore à l'intérieur même des gangs où les chefs sont engagés dans une lutte sans merci pour le pouvoir – et sexuelle – à travers des crimes sexuels inscrits dans un contexte sociopolitique particulier, dans une Afrique du Sud postapartheid, avec le transfert de la violence de la question raciale à celle du genre. Dans une société où la stratification sociale a longtemps reposé sur une hiérarchisation articulée autour de la politique d'apartheid, le déplacement du curseur de la violence de la question raciale à celle du genre témoigne de la difficile et douloureuse recomposition des strates sociales à l'issue du séisme politique constitué par la fin brutale de l'apartheid avec toutes les failles (sociales) qui en sont survenues.

C'est le résultat d'une instabilité caractéristique des moments de transition, sources de tensions suscitées, entre autres, par le raidissement des marges de la société sud-africaine dont sont victimes en premier lieu les femmes. Le crime sexuel constitue, certes, l'un des points noirs de l'Afrique du Sud postapartheid, mais si la violence déferle sur les femmes, elle n'épargne pas non plus d'autres franges sensibles du corps social sud-africain, à l'instar des métis, comme on peut le voir chez Roger Smith. Dans son premier roman, *Mélanges de sangs*, Smith nous entraîne dans l'enfer des gangs majoritairement aux

maines des méfis, ce qui vaut au lecteur une immersion dans les Cape Flats²⁷⁴ avec ses caïds, ses filles de joie, ses flics ripoux (encore plus pourris que les membres de gangs qu'ils sont censés combattre), ses trafics et ses règlements de comptes.

Avec Roger Smith, le lecteur n'aura pas de la ville du Cap l'image de la carte postale à laquelle il est habitué, mais plutôt une image des plus sombres, une image infernale marquée par la violence dans ce qu'elle a de plus extrême. Sous la plume de Smith, Le Cap n'est ni plus ni moins qu'une jungle où seuls ne sauraient survivre que les plus sadiques et les plus cruels. Et même lorsque, dans *Le sable était brûlant*, il sort son lecteur de la ville du Cap pour le promener, par le biais d'une sorte de roman familial sous forme de road trip jusqu'au Zouloulound, Smith n'est pas avare en effusion de sang avec le déboulement d'une avalanche de cadavres issus de la subtilité d'une intrigue qui intrique vengeance et opérations secrètes.

Dans cette liste des groupes vulnérables, le personnage du flic n'est pas en reste, lui dont la fragilité a été abondamment thématifiée – comme on peut le voir dans les polars de Margie Orford et surtout dans ceux de Deon Meyer, avec sa série chorale qui met chaque fois en scène un policier différent du service de police de la ville du Cap. Meyer héroïse le corps de police dans une habile distribution à travers ses polars et présente le flic dans le réalisme de ce qu'il est, c'est-à-dire comme produit de son environnement. En ce sens, les héros enquêteurs de Meyer partagent avec le lecteur le lot d'une humanité frappée du sceau de l'imperfection. Le génie²⁷⁵ polaresque de Meyer est d'avoir soufflé au genre l'idée du *héros imparfait* dont l'existence sur le papier ne l'affranchit nullement d'une humanité tout en contraste, faite de hauteur et de bassesse. Ce qui, entre autres choses, explique sa proximité toute familière avec le lecteur. Du coup, les polars de Meyer ne sont pas plus des romans policiers que des romans sur la police à travers la focalisation de la mire sur l'exercice d'un métier impossible. Exercice d'un métier impossible du fait de la vulnérabilité du flic confronté non seulement à ses problèmes personnels, mais aussi au danger, susceptible de venir de partout (et de nulle part) à cause de l'anonymat que favorise la ville. Les polars de Louis-Ferdinand Desprez en sont une parfaite illustration : nous ne sommes plus ici dans la ville du Cap, mais à Pretoria²⁷⁶ avec des intrigues dont la complexité tient, précisément, de l'anonymat. Anonymat de la victime (*La mémoire courte*); mais aussi et surtout celui du coupable (*Le Noir qui marche à pied*). Dans ce roman en effet, il n'est plus question de cadavres sans identité parce que nus et défigurés comme c'est le cas dans *La mémoire courte*, mais plutôt de criminel noyé dans la foule, sous l'apparence inoffensive de l'homme de la rue, à l'abri de l'anonymat que confère le macadam urbain.

Anonymat de la ville qui apparaît dès lors comme un facteur de complication de la mission du policier et de rétrécissement de sa marge de manœuvre face à des criminels encore plus déterminés, non seulement par la rage de parvenir mais aussi par la conscience qu'ils ont du potentiel de l'argent en matière de puissance et d'immunité face à des pouvoirs corruptibles. La ville devient alors lieu de turpitudes voué à toutes les pertitions où se déroulent des crimes crapuleux, les plus abjects et les plus sordides dont l'éventail va des viols aux meurtres rituels en passant par les braquages et autres crimes sériels. Ainsi se révèle par exemple Libreville²⁷⁷, telle que décrite dans les polars de Janis Otsiemi. Une ville rendue glauque par les effluves nauséabonds de la corruption généralisée qui y sévit, où s'agglomère tout un peuple de la débrouille qui souffre. Il en va de Libreville comme de nombre de métropoles africaines qui, à travers le polar, offrent au lecteur des facettes pour le moins inattendues : le Dakar surgit de la plume d'Abasse Ndione dans *La vie en spirale* fait découvrir au lecteur les circuits insolites du trafic de *Yamba*²⁷⁸ soutenu par des dealers non moins surprenants²⁷⁹; de même, Florent Couao-Zotti, dans *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, apprend au lecteur qu'à Cotonou²⁸⁰ la racaille n'est plus l'apanage de la masculinité, qu'elle est tout aussi le fait d'amazones intrépides rivalisant de crapulerie avec leurs homologues masculins. Il faut dire que Couao-Zotti, dans son premier roman à saveur policière intitulé *Le cantique des cannibales*, avait déjà eu l'idée de faire jouer à la femme un rôle atypique dans le polar, celui de reine des bandits.

Du coup, la ville se nimbe d'une teinte particulière, reconfigurée par les dynamiques transgressives de la faune interlope qui l'habite. En effet, il ne s'agit plus de s'appesantir sur les seuls effets urbanistiques de la pression sociodémographique exercée par ceux qui font partie du « peuple de la débrouille », mais aussi et surtout de voir comment la manière dont ils habitent et vivent la ville lui donne une coloration particulière. On en arrive donc au *style d'appropriation* de la ville. Cette stylistique de l'appropriation urbaine n'est pas que résultat d'un effet – présenter l'envers du décor d'une ville, sa face sombre ou, si l'on veut, obscure –, elle est d'abord et avant tout aussi dynamique dans la mesure où elle permet au lecteur de se mettre en posture de voir la ville *autrement*. Tel Robert Nègre, l'enquêteur des polars de Bolya Baenga, dont les enquêtes le mettent en position de voyeur et qui, de ce fait, découvre un Paris fortement ritualisé, transfiguré par des pratiques cultuelles et culturelles²⁸¹ venues d'ailleurs et surgies du fond des âges.

Le polar africain ne pouvait ignorer la thématique de la mondialisation, d'où transparaît, de la plume d'un Bolya, la question sensible de la déterritorialisation des cultures africaines aux

répercussions aussi surprenantes qu'inattendues : elles (ces pratiques culturelles) resacralisent un réel (pourtant déjà) désacralisé au nom du progrès scientifique et de la modernité politique, facteur de la séparation du religieux²⁸² et du politique, lui donnant, par le fait même, une teinte surréaliste. En ce sens, la crispation de l'Occident de plus en plus réfractaire à l'afflux massif de migrants venant du Sud résulterait d'une double obsession pas moins liée à la gestion des flux migratoires qu'à la transformation du réel dans ce qu'il a de plus inattendu. C'est le « Paris Black Mic-Mac²⁸³ » des immigrés africains que dépeint Simon Njami dans *Cercueil & Cie*, une sorte de Paris « underground » que découvre – et c'est bien là un des intérêts de ce polar – Amos Yebga, journaliste camerounais en service au journal *Le World*, qui, tout Africain qu'il soit, a toujours navigué dans le monde douillet et privilégié des Blancs. Ou le Paris qui surgit de la plume d'Achille Ngoye dans *Ballet noir à Château-Rouge*, avec ses immigrés sans-papiers pris entre deux feux : une mafia franco-black sans scrupule en collusion avec des fonctionnaires de police véreux.

Njami, Bolya ou encore Ngoye : trois icônes du polar africain en France à travers lesquels le lecteur découvre le Paris *underground*, cynique, désaxé ou encore cruel, certes; mais c'est un Paris transfiguré et travaillé par le bas par le dynamisme de cette frange marginale de sa population, lequel dynamisme lui confère ainsi une touche d'exotisme qui, qu'on le veuille ou non, participe tout aussi bien de son identité. C'est que l'immigré, dont on tolère peu la présence dans cette sphère urbaine, s'y investit avec son bagage expérientiel et ses références culturelles (laissant de ce fait son empreinte) dans la relation qu'il entretient avec la ville; références qui font la part belle au magico-religieux dans le rapport de l'immigré au réel, comme en témoigne par exemple tel titre d'Achille Ngoye, *Sorcellerie à bout portant*, où la sorcellerie s'envisage comme une arme au même titre que tel calibre d'arme à feu.

Comme on peut le constater, les effets déterritorialisants de la mondialisation (avec tout ce que cela comporte de frottements contradictoires des cultures et des langues) ne touchent pas que l'Occident, en difficulté face à l'acuité des problématiques liées aux questions d'immigration. Ces effets n'épargnent pas le continent africain, pris lui aussi dans ses propres contradictions, ses propres points de frottement. *L'archer Bassari* de Modibo Sounkalo Keita s'inspire de l'un de ces points de frottement pour thématiser la fragilité du monde rural, un monde rural à l'agonie, mis en charpie par le cynisme et l'égoïsme de l'élite politique urbaine. À travers la calamité naturelle qu'est la sécheresse autour de laquelle se noue son intrigue, *L'Archer Bassari* (re)joue au lecteur le drame de la confrontation postcoloniale entre le rural et l'urbain. On peut y voir la

représentation (à la sauce polar) de la querelle entre la tradition et la modernité, et de cette âpre querelle de la primauté entre l'individu et le collectif transparaît une ruralité menacée, à la croisée des chemins. D'ailleurs, on peut voir dans la dramatisation de la vulnérabilité du monde rural (qui a soufflé l'idée d'un roman à Modibo Souunkalo Keita) tout le potentiel narratif que peut tirer le polar africain des nœuds issus de la tension d'un monde en crise.

et ruri... : un monde à la croisée des chemins

Lié à la modernité, le polar s'est institué comme genre de l'urbanité, prenant en charge les turbulences de l'effervescence urbaine. D'ailleurs, la perception de la ville n'échappe pas au lieu commun de son association à l'agitation, en contraste avec la sérénité qui serait caractéristique du monde rural. Or, avec *L'Archer Bassari* de Modibo Souunkalo Keita, on a bien pu voir que le monde rural n'est pas exempt de tensions et qu'il peut lui aussi traverser des zones de fortes turbulences. Ces turbulences peuvent être le fait de facteurs exogènes : une catastrophe naturelle (la sécheresse) doublée de la cupidité et de l'incurie de l'élite politique urbaine qui vient perturber l'équilibre du monde rural. Mais elles peuvent aussi être le fait de facteurs endogènes, ce qui en accentue davantage le caractère pernicieux. Dans ce cas, il est question d'un mal plus profond, comme de quelque chose de plus ancré qui ébranle les fondements mêmes de la communauté dont le destin se trouve alors comme à la croisée des chemins. Le polar ne saurait ignorer ces névralgies du monde rural et leur prise en charge en littérature populaire a contribué à l'essor d'une veine ethnologique, voire anthropologique du roman policier africain. Dans le polar africain, les romans de Moussa Konaté en sont une des illustrations les plus exemplaires, lui qui se sert du polar pour présenter au monde les différents visages du Mali. Aussi entraîne-t-il son lecteur dans le pays profond, à la découverte d'ethnies aux richesses culturelles aussi fascinantes les unes que les autres y compris dans les méandres du crime, comme les Dogons ou encore leurs cousins, les Bozos.

Du coup, avec Moussa Konaté, le polar africain se nourrit d'intrigues conçues autour de la notion d'honneur. Crime d'honneur dans *L'honneur des Keita*, où le commissaire Habib et son adjoint Sosso délaissent la capitale malienne et ses faubourgs populaires pour se retrouver, à la faveur d'une enquête criminelle dans la brousse, à Nagadji. Le déplacement à Nagadji relève d'une double pertinence narratologique²⁸⁴ et sociologique, ce qui vaut au lecteur d'être édifié sur la complexité des relations sociales en vigueur dans cette contrée, codifiées autour de hiérarchies pluriséculaires. Socle hiérarchique à partir duquel se détermine l'éthos des principaux protagonistes – qu'ils soient du côté des serviteurs ou

de celui des maîtres –, obnubilés par une seule question, celle de l'honneur : honneur comme éthique du serviteur, dévoué corps et âme à ses maîtres; mais aussi honneur comme mobile poussant au crime pour préserver ce qui reste encore comme once de respectabilité. C'est que le resserrement de l'enquête autour des Keita – famille dominante de Nagadji –, descendants des illustres Keita du Mandé, va exposer au grand jour les secrets de l'honorable famille, secrets sous forme de scandales que le langage populaire associe au linge sale qui, chez les Keita de Nagadji, se lave dans le sang. La notion de scandale au sein de la famille réfère souvent à la métaphore du mouton noir, en infraction par rapport à la norme familiale. Scandale familial comme balise d'un parcours œdipien d'où s'origine le frottement contradictoire entre pulsion, désir individuel et puissance grégaire : dans un environnement dominé par la primauté du collectif, le moindre écart à la norme familiale, perçu comme menace, ne peut être pour l'aristocratie traditionnelle qu'objet de honte et d'infamie, d'autant plus qu'en elle sourd la fragilité d'un triple déclassement, à la fois social, culturel et politique.

Crime d'honneur donc, dont le mobile, compte tenu de ce triple déclassement, naît d'un sentiment de dépossession; dépossession de ses valeurs fondamentales dans un monde en pleine mutation auquel on refuse de s'adapter et encore moins de se conformer pour s'arc-bouter sur le seul bien inaliénable qui reste, la seule valeur refuge : le sens de l'honneur. Crime d'honneur pourtant prémédité pour conjurer la menace de la disparition, mais à l'effet paradoxal : au lieu d'être salvateur, il agit plutôt comme déclencheur du rouleau compresseur qui signe la fin des Keita de Nagadji, inadaptés à la nouvelle réalité sociale et politique, cramponnés qu'ils sont dans un passé à jamais révolu. Aussi le commissaire Habib peut-il proclamer que « la loi est au-dessus de l'honneur des Keita²⁸⁵ ».

Phrase choc, phrase coup de poing, symbolique du triomphe de la modernité postcoloniale sur la culture et le pouvoir traditionnels. C'est sur cette logique du déclin, cette hantise de la disparition, non d'une lignée mais d'une culture millénaire que se construit l'intrigue de *L'empreinte du renard*. Ici, le lecteur passe des Keita de Nagadji aux Dogons, révélés au monde par les travaux de Marcel Griaule ou les films ethnographiques de Jean Rouch. Un peuple fascinant, porteur d'une culture millénaire mais dont les failles se manifestent à travers le clivage entre les Anciens et la jeune génération, genre de version dogon de la querelle des Anciens et des Modernes. Les Anciens, impitoyables gardiens des valeurs traditionnelles, opposés aux jeunes (symbolisés ici par les membres du conseil municipal de Pigui) dont la mise à distance de la tradition transparaît dans l'adoption d'un mode de vie irrégulier, incompatible avec la morale traditionnelle : goût du

lucre, du luxe et de la luxure, autant de signes indicateurs d'une jeunesse en rupture de ban avec une tradition désormais perçue comme pesanteur, chape de plomb. Querelle à l'issue tragique avec la condamnation à mort des jeunes par les pères, qui aura emporté *ad patres* les uns après les autres la fine équipe du conseil municipal. Comme chez les Keita de Nagadji, le drame qui se joue chez les Dogons dans *L'empreinte du renard* est celui de l'inadaptation : inadaptation des Dogons aux turbulences du changement, en désespoir d'une jeunesse en perdition, envisagée à travers la hideur des affres de la modernité. C'est l'échec du passage du témoin entre les générations qui, de fait, condamne à mort les Dogons car une société qui assassine ses enfants n'est-elle pas vouée à terme à la disparition?

Certes, les polars prenant pour cadre la ruralité thématisent la fragilité du monde rural pris dans la tourmente du changement, comme on peut le voir avec Moussa Konaté ou Modibo Soukalo Keita; mais cette thématisation de la fragilité est révélatrice d'une crise culturelle vécue par l'*homo africanus*, qu'il soit paysan ou citadin : même s'il n'est pas indifférent aux enjeux de la modernité technoscientifique, il est tout aussi bien attaché à une ontologie encline à une représentation magico-religieuse du monde. *La malédiction du lamantin* de Moussa Konaté exploite justement la brèche du fantastique. Ce roman met en exergue une ethnie tout aussi fascinante, les Bozos, cousins des Dogons, dont la vie tourne autour du fleuve et au centre de laquelle se trouve leur divinité, Maa le lamantin, dieu colérique et vengeur. Les Bozos n'essuient pas seulement, tous les quarante-cinq ans, l'orage apocalyptique comme conséquence de la malédiction prononcée par Maa en repréailles à la félonie de l'un des leurs, ils doivent aussi faire face à la mort de leur chef, Aliou Kouata, et de celle de son épouse, Nassoumba, poignardée au poumon et au foie. En fait, *La malédiction du lamantin* est bâtie autour d'une intrigue centrée sur la légende de Maa le lamantin, fond légendaire autour duquel va se tisser la trame fantastique du roman, porteur, au terme de son récit, de deux solutions, de deux thèses par rapport au meurtre de Nassoumba, entre lesquelles hésite le lecteur : une thèse factuelle, réaliste, issue de l'enquête du commissaire Habib, à savoir un matricide²⁸⁶; et une thèse étrange, surnaturelle, issue du récit de Kaïra : le châtement²⁸⁷.

À s'en tenir à la dimension esthétique, la relation magico-religieuse de l'Africain au monde a une double incidence, tant dans la création que dans la réception : source d'inspiration poétique pour l'auteur, elle lui permet de concevoir des romans qui, pour le lecteur, produisent un effet de lecture particulier, l'effet fantastique. Sur le plan sociologique, cette relation au réel favorise le resserrement de la tradition dont l'emprise se fait ressentir avec plus d'acuité, comme on peut le voir

chez Kwei Quartey. Son roman, *Wife of the Gods*, traduit en français sous le titre *Épouses et assassins*, promène le lecteur en pays Éwé au Ghana, fort de ses traditions, avec ses prêtres et ses dieux et où la sorcellerie s'avère l'interprétant à partir duquel les Éwé conçoivent leur intelligibilité au monde. De la sociologie du pays Éwé transparaît un univers façonné par une mentalité séculaire, orientée vers le magico-religieux, qui sait frapper d'extériorité toute figure étrangère, comme en témoigne l'antagonisme dans le récit entre les deux policiers enquêteurs : l'un, Darko Dawson *alias* Dark, venu d'Accra²⁸⁸ et en mission dans l'arrière-pays à Ketanu, et l'autre, Addo, présenté sous le prisme méprisant et caricatural du policier de brousse. Au-delà de l'animosité issue de la difficile collaboration entre deux flics venus de milieux différents (l'un local et l'autre citadin), l'intérêt de ce polar relève d'une intrigue articulée autour d'un double axe. Un axe ethnologique, que rend bien le titre original anglais, révélateur d'une coutume dont est victime la femme, à travers le système dit des épouses *trokosi*²⁸⁹, et un axe métaphysique, avec une enquête qui se transforme en quête à travers un parcours œdipien : un enquêteur qui finit par clore un chapitre douloureux qui remonte à l'enfance avec la disparition mystérieuse de sa mère; énigme finalement résolue avec les retrouvailles pathétiques entre l'enquêteur et la dépouille maternelle au terme du récit. Dans le même ordre d'idées, *Notre quelque part* de Nii Ayikwey Parkes exploite la même veine du contraste entre deux lieux, deux univers, à savoir la ville (Accra) d'où vient le jeune médecin légiste et l'arrière-pays profond représenté par un village isolé près de Tafo. La force de *Notre quelque part* réside dans le fait qu'il laisse entendre une double voix narrative – celle d'Opanyin Poku, le vieux chasseur – et celle de Kayo, le jeune scientifique venu de la ville, métaphore du tiraillement d'un monde entre tradition et modernité.

***muntu* désespéré**

Que conclure au terme de ce survol sur les lieux du polar africain? Qu'il serait tentant de retenir de cette analyse un fait : la commodité d'une lecture issue de la représentation, dans le polar africain, du rural et de l'urbain sous l'angle de la fracture culturelle. Nombre de romans en littérature africaine ont d'ailleurs misé sur cette opposition, à la base de lectures renforçant, à grands traits, le cliché de la ville cruelle²⁹⁰ et de la campagne comme havre protecteur, paradis perdu. Si la littérature majusculée a usé et abusé de la ficelle thématique de la fracture entre deux lieux bien distincts, le polar, genre du malaise, lui, table sur la nuance : car il ne s'agit pas tant ici de mettre face à face le monde rural et le monde urbain que de prendre en charge les névralgies de chacun de ces univers à travers les différentes mutations qui les traversent. En insistant sur les dysfonctions qui les secouent, le

polar africain éclaire sur les fragilités à la fois du monde rural comme du monde urbain pris dans le tourbillon du changement et dessine le portrait d'un *homo africanus* en crise. Crise comme expression d'une modernité qui se décline sous le signe du tragique dont le polar africain se fait l'écho, pour dire le malaise d'un *Muntu* désarmé, ne devant plus s'en remettre qu'à lui-même face à un monde qui change ou, pire, qui s'effondre.

bibliographie

- BOLYA BAENGA, Désiré, *Les cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent Noir », 2001.
- *La polyandre*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent Noir », 1998.
- COUAO-ZOTTI, Florent, *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent Noir », 2010.
- *Le Cantique des cannibales*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Fiction française », 2004.
- DESPREEZ, Louis-Ferdinand, *Le Noir qui marche à pied*, Paris, Phébus, coll. « Rayon noir », 2008.
- *La mémoire courte*, Paris, Phébus, coll. « Rayon noir », 2006.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1992.
- KONATÉ, Moussa, *La malédiction du lamantin*, Paris, Fayard, coll. « Fayard noir », 2008.
- *L'empreinte du renard*, Paris, Fayard, coll. « Fayard noir », 2006.
- *L'assassin du Banconi suivi de L'honneur des Keita. Les enquêtes du commissaire Habib*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2002.
- MEYER, Deon, *7 jours*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2013.
- *À la trace*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2013.
- *13 heures*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2010.
- *Lemmer, l'invisible*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2008.
- *Le pic du diable*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2007.
- *L'âme du chasseur*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2005.
- *Les soldats de l'aube*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2003.
- *Jusqu'au dernier*, Paris, Seuil, coll. « Points Policier », 2002.
- MONGO BETI, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard, 2000.
- *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.
- NDIONE, Abasse, *La vie en spirale*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1998.
- NGOYE, Achille, *Ballet noir à Château-Rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2001.
- NJAMI, Simon, *Cercueil et Cie*, Paris, Lieu commun, 1985.
- NYELA, Désiré, *La filière noire. Dynamiques du polar « made in Africa »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2015.
- NZAU, Antonio Junior, *Traite au Zaïre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Polars Noirs », 1984.
- ORFORD, Margie, *Daddy's Girl*, Paris, Payot, coll. « Payot Suspense », 2010.
- *Roses de sang*, Paris, Payot, coll. « Payot Suspense », 2009.
- *Les captives de l'aube*, Paris, Payot, coll. « Payot Suspense », 2008.
- OTSIEMI, Janis, *Les voleurs de sexe*, Marseille, Éditions Jigal, coll. « Polar », 2015.
- *African Tabloïd*, Marseille, Éditions Jigal, coll. « Polar », 2013.
- *Le chasseur de lucioles*, Marseille, Éditions Jigal, coll. « Polar », 2012.
- *La bouche qui mange ne parle pas*, Marseille, Éditions Jigal, coll. « Polar », 2010.
- *La vie est un sale boulot*, Marseille, Éditions Jigal, coll. « Polar », 2009.

----- *Peau de balle*, Paris, Éditions du Polar, coll. « Polar africain », 2007.
PARKES, Nii Ayikwey, *Notre quelque part*, Paris, Zulma, 2014.
QUARTEY, Kwei, *Épouses et assassins*, Paris, Payot, coll. « Payot Suspense », 2009.
SMITH, Roger, *Le sable était brûlant*, Paris, Calmann-Lévy, 2013.
----- *Mélanges de sangs*, Paris, Calmann-Lévy, 2011.
SOUNKALO KEITA, Modibo, *L'Archer bassari*, Paris, Karthala, 1984.

274 Un gigantesque township qui s'étend sur la plaine, à l'est du Cap, marqué par une misère et une violence extrêmes.

275 En fait, le génie de Meyer consiste ici en l'emprunt d'un poncif narratif de l'esthétique réaliste/naturaliste qu'il transfère et applique dans un genre, par ailleurs porté sur le réalisme.

276 La capitale politique de l'Afrique du Sud.

277 C'est la capitale du Gabon, situé en Afrique centrale.

278 C'est ainsi que l'on désigne le cannabis au Sénégal.

279 Une dame fort respectable, propriétaire d'une galerie d'art, des coopérants français au-dessus de tout soupçon, un brave grand-père aveugle, un officier de police, etc.

280 Métropole et capitale économique du Bénin, située en Afrique de l'Ouest.

281 Pensons par exemple aux rites issus de la pratique matrimoniale polyandrique dans le roman *La polyandre*.

282 Le religieux ayant été relégué dans la sphère du privé.

283 Nous faisons allusion au film de Thomas Gilou ainsi intitulé et mettant à l'affiche Jacques Villeret, Isaach de Bankolé et Félicité Wouassi.

284 Découvrir l'assassin de la victime, anonyme au départ (son visage est abîmé lorsque son cadavre est découvert), mais finalement identifiée sous le nom de Fatoman Bagayogo, originaire de Nagadji.

285 Moussa Konaté, *L'assassin du Banconi suivi de L'honneur des Keita. Les enquêtes du commissaire Habib*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2002, p. 292.

286 Une fille qui assassine sa mère.

287 Une fille qui prétend être l'instrument d'une vengeance divine, celle de la divinité Maa.

288 La capitale du Ghana.

289 Coutume qui consiste en ceci qu'une jeune fille, vierge, est donnée en mariage au prêtre féticheur en expiation d'une faute commise par une femme de son clan, dans l'espoir d'apaiser la colère des dieux.

290 Je reprends ici le titre *Ville cruelle* du romancier Eza Boto qui, plus tard, sera connu sous un autre pseudonyme, Mongo Beti.

constructions transculturelles de l'espace chez sami tchak

Kodjo Attikpoé
Memorial University of Newfoundland

résumé

Partant de la notion de transculture, cet article examine la construction de l'espace dans les romans de l'auteur togolais Sami Tchak, qui ont pour cadre de narration l'espace latino-américain. Le fait de déployer son dispositif romanesque dans un univers autre que celui de l'Afrique participe d'une stratégie visant à créer une territorialité littéraire dans une perspective transculturelle. Surtout dans les romans qui se déroulent dans des lieux imaginaires, imprécis ou innommés, l'auteur a recours à un jeu de masques lui permettant de mettre en œuvre des narrations complexes où peuvent se lire divers espaces géographiques et culturels.

Mots clés : Espace, transculture, Sami Tchak, géographie urbaine, Afrique, Amérique latine.

abstract

Based on the concept of transculturality, this article examines the construction of space in the novels of the Togolese writer Sami Tchak, which set in Latin America. The fact of deploying the narratives in another universe than Africa is part of a strategy to create his own literary territoriality from a transcultural perspective. Especially in novels that take place in fictional or indistinct areas, the writer has recourse to a game of masks which allows him to implement complex narrative where different geographical and cultural areas can be seen.

Key words : space, transculturality, Sami Tchak, urban geography, Africa, Latin America.

Dans son ouvrage *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Florence Paravy a montré que le roman africain se déploie dans l'espace ethnique, national ou international, et que la présence de l'espace international s'explique surtout par l'importance des relations entre l'Afrique et l'Occident²⁹¹. À ces trois types d'espace s'ajoute celui que nous qualifierions de transculturel. Il s'observe notamment dans l'œuvre des auteurs africains de la « nouvelle génération ». Mais à la différence de l'espace international, la configuration de l'espace transculturel repose sur des éléments tels que la quête, la traversée et les personnages affranchis des déterminismes identitaires.

Dans le dispositif romanesque de Sami Tchak, la transculturalisation de l'espace procède d'une écriture qui s'est démarquée de « l'espace-terroir » pour s'inscrire dans une dynamique de la territorialité. Cette démarche scripturale opère ainsi, pour emprunter les formules de Deleuze et Guattari, une déterritorialisation qui est en même temps compensée par une reterritorialisation²⁹². En effet, l'auteur togolais se révèle comme une voix singulière parmi les auteurs africains dits de la nouvelle génération qui « revendiquent leur liberté de création, leur liberté d'aborder n'importe quel sujet, de situer leurs intrigues dans n'importe quel coin du monde, de proposer des esthétiques originales au-delà des attentes spécifiques [...] [ou qui] luttent pour échapper à une sorte de déterminisme thématique, à la *racialisation* des sujets²⁹³ ». Il est l'auteur de sept romans, dont quatre (*Hermina* (2003), *La fête des masques* (2004), *Le paradis des chiots* (2006), *Filles de Mexico* (2008)) ont pour cadre de narration l'univers latino-américain. Ces quatre romans constitueront le corpus de notre analyse. La représentation de cet ailleurs dans l'œuvre de Sami Tchak, signe d'une affinité littéraire, n'est pas le produit d'une pure imagination, mais résulte surtout de ses multiples voyages et de ses rencontres avec l'Autre. On rappellera ici que Sami Tchak, en tant que sociologue, a effectué des séjours de recherche en Amérique latine dans le cadre de la publication de son ouvrage *La prostitution à Cuba* (1994). Dans ce contexte, il convient de souligner que cet écrivain a eu la chance de beaucoup voyager. Dans son essai *La couleur de l'écrivain. Comédie littéraire* (2014), il déclare :

Mon goût de l'ailleurs dépend encore beaucoup des hasards des sollicitations dont je fais l'objet. [...] Suis-je un écrivain voyageur? Si oui, est-ce flatteur? [...] C'est peut-être ce qui rend absolument nécessaire pour l'écrivain un regard d'écrivain sur le monde, un regard plein de sa subjectivité assumée qui lui permet d'entrer en contact de façon originale avec plusieurs subjectivités. Son voyage hors et à l'intérieur de lui-même exige un sixième sens. [...] Ainsi, ce qui m'intéresse, c'est moins ce qu'on a vu, la durée du contact avec l'ailleurs, que la qualité de l'expérience renouvelée, la qualité du regard qu'on pose sur la banalité touchante des êtres et des choses. [...] Suis-je un écrivain

voyageur? Je sais que, pour le moment, je me suis rendu dans beaucoup de pays et de villes du monde. Je pense qu'il serait juste de me considérer comme un *précaire privilégié*²⁹⁴.

La rencontre avec l'ailleurs ou avec l'Autre se pose non seulement en termes de choc ou de conflits, mais elle se décline aussi sous la forme d'une contamination ou d'une transformation fructueuse dans une perspective transculturelle, au sens où l'entendait l'anthropologue cubain Fernando Ortiz, qui a forgé le concept de transculturation²⁹⁵. Mais comme tout concept, celui de transculturation a subi aussi des déplacements et des glissements de sens²⁹⁶; et pour notre propos, nous retiendrons la définition de Marcelin Pleyne selon laquelle la transculture implique un « transit vers de nouveaux objets et de nouvelles formes d'expériences, vers de nouveaux continents culturels (littéraires, artistiques, scientifiques aussi bien)²⁹⁷ », comme le montre si bien le sens de la proposition latine *trans* : « de part en part de la culture », « qui va à travers » la culture, et aussi bien « par-delà, au-delà » de la culture²⁹⁸.

Notre propos ici est d'analyser les configurations de l'espace dans l'œuvre de Sami Tchak. Dans un premier temps, nous examinerons les éléments référentiels et mémoriels qui concourent à la lisibilité des lieux fictifs ou innommés. Dans un deuxième temps, l'analyse sera axée sur la poétique des géographies urbaines. Enfin, nous mettrons en évidence la présence implicite de l'Afrique dans les espaces innommés.

1. toponymie fictive : marqueurs référentiels et mémoriels

Sur les quatre romans de Sami Tchak se déroulant dans l'espace sud-américain, seul le cadre de *Filles de Mexico* est nommé et précisé (Mexico et Bogota). Les autres situent la narration dans une toponymie fictive, imprécise, mais dont des indices ou allusions peuvent aider le lecteur à deviner ou à supposer le lieu de l'intrigue.

L'écrivain tchadien Nimrod voit dans ce jeu de masques chez Sami Tchak une peur de nommer les choses²⁹⁹. Mais à notre sens, cette stratégie vise plutôt à faire du lieu d'intrigue un espace-miroir, un espace polysémique où se déploient des narrations multiformes à caractère universaliste.

La mise en œuvre de ces spatialités imprécises s'accompagne d'une part de réel s'articulant à travers des éléments connotatifs ou dénotatifs. Par exemple, l'espace insulaire apparaît comme lieu d'intrigue notamment dans *Hermina* et dans *La fête des masques*. On peut supposer qu'il s'agit du même pays : Cuba. Mais *La fête des masques* ne renferme pas d'indices substantiels permettant d'identifier l'État insulaire dirigé à l'époque par Fidel Castro. Le lecteur ne peut donc que spéculer³⁰⁰ sur la « référentialité, la nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du

texte³⁰¹ ».

En revanche, *Hermina* recourt à des séquences allusives ayant pour vocation de rendre la lecture de l'espace plus intelligible. Rappelons d'abord que ce roman « est un voyage à travers l'espace (le Mexique, Cuba, Haïti, Paris, Miami...) », comme l'indique la quatrième de couverture. Les premiers chapitres se déroulent sur une île : « Peu d'enfants sont aussi intelligents qu'elle, surtout dans notre île où la médiocrité est devenue la règle³⁰². » Mais la seule mention du terme « île » ne suffit pas pour penser qu'il s'agirait du territoire cubain. En dehors de cette imprécision toponymique, le roman glisse quelques indicateurs historiques, évoquant le passé colonial du pays : « [L]e fait colonial a bouleversé nos sociétés en profondeur³⁰³. » Dans la même perspective, le nom du lieu de transit, « l'hôtel Independencia », recèle aussi une valeur mémorielle. La description de cet élément architectural, participant du décor urbain, permet également au narrateur de citer quelques lieux de mémoire du pays : « [L]'hôtel Independencia [...] érigait son majestueux buste à la conquête du ciel, avec ses trente-trois étages. [...] De la fenêtre du dixième étage [...] [o]n distinguait bien les buildings coloniaux souffrant tous de leur vieillesse³⁰⁴. » Le second lieu convoqué revêt une valeur à la fois mémorielle et référentielle : « On distinguait aussi, au loin, la silhouette énigmatique du Boiro, un fort rendu jadis célèbre pour son rôle dans la guerre contre les envahisseurs et devenu depuis plus d'un siècle et demi une célèbre prison³⁰⁵. » La mention du fort Boiro comme « célèbre prison » fonctionne sans doute comme une allusion indirecte au régime castriste répressif, dans la mesure où elle fait référence au tristement célèbre « camp Boiro » de Guinée, lequel abritait des prisonniers politiques sous le régime de Sékou Touré.

Philippe Hamon affirmait : « citer un livre serait le seul moyen, pour un texte de fiction, d'introduire le vrai et le vérifiable dans un univers textuel qui n'est lui, globalement, ni faux, ni vrai, ni vérifiable³⁰⁶. » Finalement, ce sont des références intertextuelles qui éclairent le lecteur sur l'identité réelle de ce lieu insulaire, notamment à travers le personnage de Chingareno, qui se laisse influencer par la lecture des romans de son compatriote, l'écrivain cubain Reinaldo Arenas.

En ce qui concerne la construction des toponymies fictionnelles, certains endroits acquièrent, parfois, le statut de lieux symboliques à travers des faits divers qui y sont survenus. En nommant ces lieux conformément aux drames qui s'y sont déroulés, l'imaginaire social inscrit ainsi certaines tragédies dans la mémoire de sa ville. L'espace insulaire *supra* mentionné est décrit comme un endroit marqué par la violence : « Une fois que nous nous serions éloignés de ce quartier, personne ne se soucierait de nous, les cadavres n'impressionnant plus

personne dans cette ville³⁰⁷. » La même tonalité mortifère urbaine est également décrite dans *Hermína* : « Dans une île où quatre gosses avaient sodomisé et égorgé un prêtre pour rigoler [...] dans cette île, la mort, quelle que fût la forme qu'elle prenait, n'impressionnait plus personne³⁰⁸. » Il s'agit sans doute du même lieu insulaire (dans *Hermína* et dans *La fête des masques*) où la mort n'émeut plus personne. Dans celui-ci, une lagune a été baptisée « la Lagune des Morts », depuis le « jour où l'on y avait découvert un nombre important de cadavres³⁰⁹ ». Cet espace aquatique devient ainsi le lieu symbolique des peurs collectives : « Personne ne s'y aventurerait la nuit depuis que cette lagune avait mérité sa réputation de "Maison des Âmes mortes"³¹⁰. » Dans *Hermína*, on note le « pont de la Mort, ainsi baptisé parce qu'au XIX^e siècle certains amants trahis y allaient pour se jeter dans le fleuve, suicides romantiques qui n'avaient retenu l'attention d'aucun romancier de l'époque³¹¹ ». L'appellation « le pont de la Mort » est sans doute un clin d'œil à la mémoire de la ville, à sa place dans l'histoire littéraire : à un autre endroit, le roman nous informe en effet que cette ville européenne innommée a été l'objet de nombreuses représentations littéraires et cinématographiques.

Le paradis des chiots se déroule dans le cadre imprécis d'un bidonville d'Amérique latine. Deux principaux indices peuvent amener le lecteur avisé à identifier le pays de l'intrigue. Le premier est de nature référentielle : « El Paraíso », le nom du bidonville. Le lecteur familier reconnaît le quartier marginalisé de Bogota, la capitale colombienne. Mais Sami Tchak nous éclaire ailleurs sur l'emplacement précis de ce lieu; « El Paraíso » figure aussi dans *Filles de Mexico*, plus précisément dans la seconde partie du roman ayant pour cadre Bogotá. Le deuxième indice, historique et référentiel, est le lieu dénommé « Eldorado » : « On va s'accrocher à un bus ou à une voiture pour aller à l'aéroport d'Eldorado, parce qu'à l'aéroport tout est possible et parfois on tombe sur le bon filon³¹². » Le principal aéroport de la ville de Bogotá porte le nom d'Eldorado. Mais à travers ce nom, le roman convoque aussi le célèbre mythe de l'Eldorado dans l'histoire de la Colombie. Cette perception de la Colombie comme une terre paradisiaque transparaît aussi dans *Filles de Mexico* :

Elle proposait à Djibo des sorties en taxi pour aller profiter d'un air plus pur dans les villages ou petites villes à quelques kilomètres de Bogotá [...] voyages qui permettaient à Djibo de découvrir des paysages magnifiques. [...] C'était pour lui l'occasion de prendre conscience de la beauté aux mille nuances de ce vaste pays que nombre de ses habitants disaient avec humour être un paradis dont le seul défaut était le genre d'humains qu'il a eu tort d'accueillir : les Colombiens³¹³.

2. poétique des géographies urbaines

Une analyse judicieuse de l'espace ne peut se faire sans prendre en

compte le foyer de perception, le mode de focalisation. Autrement dit, l'œil observant provient-il d'une instance endogène ou exogène? Il nous semble important de rappeler ces prémisses, parce que nombre de personnages, à l'instar de Sami Tchak – un écrivain qui voyage beaucoup – effectuent des déplacements vers d'autres horizons géographiques et culturels. Certains font le choix de rompre avec leur milieu d'origine, jugé trop aliénant et rétrograde, pour aller à la rencontre de l'Autre et de l'ailleurs afin de pouvoir se construire. Ce que l'anthropologue Arjun Appadurai appelle la « trame du mouvement humain³¹⁴ » conduit d'autres à perdre tout intérêt pour leur pays d'origine. La traversée et le déplacement d'autres encore donnent lieu à un discours sur ce que Appadurai appelle l'« ethnoscape », c'est-à-dire « le paysage formé par les individus qui constitue un monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités [...] ³¹⁵ ». C'est le cas de Samuel (dans *Hermína*) qui articule des réflexions fort intéressantes sur la notion d'espace, réflexions qui révèlent un pan de son univers mental. Est-il utile de rappeler que le migrant, dans bien des cas, est entravé dans sa traversée de l'espace par le marqueur spatial que représentent les frontières. Or selon ce personnage, les « frontières sont artificielles » parce que « cela signifie l'artifice des humains pour lire l'espace, artifice nécessaire pour ordonner l'espace³¹⁶ ». Ainsi, son statut de migrant l'amène à s'interroger aussi sur le lieu de transit qu'est l'aéroport, qui fait office de lieu symbolique de brassage (quoique artificiel) des cultures, mais matérialisant en même temps la frontière érigée à travers l'espace : « Mais, à l'aéroport où il y a ce mélange de races, ce grouillement fusionnel, alors que d'autres auraient pensé à leur Tout-Monde, ce sont les frontières qui se dressent dans ma tête. [...] Et ces frontières, qu'il faut traverser dans tous les sens, que chaque voyageur doit traverser, elles me rappellent que partout je suis étranger [...] ³¹⁷. »

Comme on le constate, la perception de l'espace est indissociable du statut, de l'expérience et de la sensibilité du personnage. Dans l'œuvre de Sami Tchak, l'espace urbain latino-américain est souvent décrit en termes d'immensité : « La ville t'impose tout de suite son immensité, elle te pèse sur l'esprit, elle t'écrase³¹⁸. » Cette immensité est source de frayeur pour Heberto, qui a grandi dans son village. Mais il lui tourne le dos, parce que cet espace rural incarne, à ses yeux, le lieu d'obscurantisme, hostile au progrès. Le jour où il a foulé pour la première fois le sol d'une ville européenne (innommée), il est « écrasé par l'impression de grandeur qui l'entourait³¹⁹ ». L'immensité de cet espace urbain est signalée par la formulation hyperbolique suivante : « La ville se déployait sous ses yeux en un océan de termitières de béton dont la beauté lui échappait³²⁰. » La peur vive qu'inspire ici la

ville n'est sans doute pas étrangère à l'expérience urbaine antérieure limitée du personnage : « Cette ville à nulle autre comparable lui inspirait une grande frayeur [...]. La ville, vue de n'importe quel côté, ne le rassurait nullement, elle semblait plutôt prendre son pied à lui faire peur, à décourager son envie de nouer contact avec elle³²¹. »

Sami Tchak brosse souvent un portrait sombre de l'espace urbain. Même si la beauté de la ville est parfois évoquée, elle n'est qu'apparente. Cette beauté est décrite dans un cadre spatio-temporel. En effet, elle se manifeste particulièrement la nuit sous l'effet de l'illumination : « Les ironiques parlaient d'un mille étoiles, en faisant référence à toutes les fenêtres illuminées la nuit, qui transformaient cet édifice en un phare pour la ville³²². » Mexico, qui passe pour une « ville cruelle³²³ », paraît très jolie la nuit : « Notre avion avait survolé Mexico à 2 heures du matin, la ville n'était alors qu'une mer d'étoiles, c'était beau³²⁴. » Mais, à vrai dire, cette beauté est seulement superficielle et de surcroît trompeuse. Cet éclat trompeur est mis en évidence dans *Le paradis des chiots* du point de vue de l'enfant-narrateur, enfant de rue vivant la cruauté et la dangerosité de la ville latino-américaine : « [O]n voyait la vraie ville, mer de lumières d'une beauté à te couper le souffle, on avait du mal à imaginer qu'il s'agissait là d'une ville plus mortelle qu'un coup de fusil³²⁵. » Dans la citation suivante, le verbe « s'habiller » traduit bien l'idée d'apparence trompeuse, l'habillement n'étant que le vernis dissimulant temporairement les défaillances du corps urbain : « Quand la nuit tombe sur la capitale, c'est fou comme le centre réagit vite! Il s'habille je te dis de ses mille et une lumières et même les coins un peu dégueus, ils te scintillent comme une perle³²⁶. »

Comme on peut le constater, la poétique de la géographie urbaine à l'œuvre dans l'univers romanesque de Sami Tchak fait une large part aux quartiers marginalisés ou dits difficiles dont la représentation s'articule à travers différents regards. *Le paradis des chiots* aborde le phénomène des enfants de rue, qui vivent dans le bidonville El Paraíso. Pour faire ressortir l'aspect foncièrement insalubre de son environnement, l'enfant-narrateur fait appel à la temporalité atmosphérique : « Eh ben, c'est que le ciel, fou furieux depuis le lever du jour, a enfin décidé de nous pisser dessus. [...] L'eau a empli rapidement les rigoles, la boue est devenue un véritable piège. Et puis de vieilles odeurs se sont réveillées pour battre des ailes. Le quartier s'est fait une sale gueule avec ses ordures et ses nombreux fous³²⁷. » L'utilisation du terme populaire « pisser » laisse entendre que même le ciel semble n'avoir aucune considération pour les habitants du bidonville, englués dans la déchéance sociale. Ici, l'« opération littéraire sur les espaces³²⁸ » donne lieu à une connexion entre le lieu marginalisé (le bidonville) et l'espace dominant, ce que l'enfant-

narrateur nomme la « vraie ville ». Ce raccordement spatial trouve son expression dans la circulation des enfants de rue dans tout l'espace urbain. Ces derniers quittent leur bidonville qu'ils considèrent comme un simple dortoir pour se rendre dans les quartiers de la vraie ville, « leurs lieux de chasse³²⁹ » : « Bon, ma toute Linda, El Che a dit, tu as une idée de notre paradis, mais chaque jour, nous irons vivre la ville, la vraie, ici, nous reviendrons juste pour nous coucher. Tu n'auras pas à vivre El Paraíso, je ne le vis pas moi, je dors dedans, car il faut dormir quelque part³³⁰. » Il permet aussi de saisir le sens du terme « paradis ». Autrement dit, pourquoi le bidonville El Paraíso, un endroit extrêmement malsain, est-il qualifié de paradis par les enfants de rue eux-mêmes ? « Nous sommes repartis à pied à El Paraíso, notre paradis à nous, pas beau la nuit, mais c'était notre paradis à nous³³¹. » L'appellation revêt un double sens : un sens littéral qui veut dire « le paradis » ; au sens figuré, elle donne à comprendre que ces enfants marginalisés ont, malgré tout, un endroit où dormir, « un nid » selon le mot de l'enfant-narrateur ; le terme « nid » suggère ici le lieu d'intimité familiale, alors que dormir dans la rue exclut toute possibilité d'intimité spatiale. En outre, leur « nid » peut être perçu comme un lieu un tant soit peu sûr dans tout l'espace urbain, qui s'avère un territoire hostile, et l'enfant-narrateur ne manque aucune occasion de le rappeler :

[P]lanant au-dessus de la ville si mortelle en tous ses coins parce que, planant tels les beaux condors, je la voyais faire, la ville manger les gens, leur enfoncer son gros dard empoisonné dans le pertuis, excuse-moi cette vulgarité, Oscar, mais la vie, tu crois, toi, que c'est quoi ? Moi, aujourd'hui, je peux te le dire, la vie, surtout dans cette ville, c'est un monstre avec une queue balèze qu'il nous fourre chaque jour dans le pertuis, excuse-moi de te le dire aussi sèchement³³².

À la différence de l'enfant marginalisé, l'écrivain voyageur Nawo, dans *Filles de Mexico*, relativise la dangerosité de la zone urbaine, notamment de ses quartiers réputés dangereux. Ce personnage se caractérise par une profonde réceptivité à l'atmosphère des espaces urbains. Porté par sa fibre littéraire et sa subjectivité d'écrivain, il se veut un explorateur, un scrutateur des espaces urbains. Ainsi, il porte un regard moins dramatique sur Tepito, un « quartier rebelle, qui ne se plie qu'à ses propres lois, les lois des fauves³³³ ». Son regard exogène contraste avec la perception générale. L'écrivain voyageur n'est nullement effrayé par la lecture des articles visant à attirer l'attention des visiteurs sur la réalité mortifère du quartier. Est-il utile de souligner que ces références intertextuelles fonctionnent comme des marqueurs référentiels ? Ce qui retient son attention, même durant la lecture de ces articles, c'est l'animation qui rythme la vie de ce quartier pauvre et qui lui rappelle son pays natal : « “On trouve

beaucoup de choses à Tepito, vaste bazar installé en pleine rue sous des tentes multicolores. [...]”. J’avais l’impression qu’on me décrivait un pan du quotidien de Lomé, la capitale de mon pays. Vastes bazars, bien des rues de Lomé, la capitale de mon pays. Vastes bazars, les alentours du Grand Marché³³⁴! » En visitant ce quartier, l’écrivain voyageur est donc littéralement conquis par « son pouvoir de fascination » : « Quelle ambiance! Quel monde! Ici, ce n’était pas le quartier dangereux que je voyais, mais un lieu populaire, un lieu comme tant d’autres qu’il m’a déjà été donné de visiter ailleurs dans le monde³³⁵. » Le lecteur comprend bien l’enthousiasme sans bornes du visiteur, qui déploie sa subjectivité d’écrivain subjugué par l’obsession de décrire le réel avec minutie, d’où l’impuissance à trouver des mots pour appréhender avec exactitude la vitalité du milieu : « Tant de corps, tant d’articles, [...] comment décrire un tel endroit et une telle ambiance? [...] Ici, comment supposer que la mort venait faire assez souvent son petit cinéma, dans un endroit comme ça où on trouve la vie à foison? ³³⁶ » En célébrant cette vitalité foisonnante, ce regard exogène cherche à mettre en évidence l’immensité de Tepito, et à relativiser dans une certaine mesure son caractère marginal : « Tepito était un peu à l’image de Mexico, la ville au-dessus des formules définitives et des études exhaustives³³⁷. »

Cette perception dédramatisante est sous-tendue par les expériences de voyage de l’écrivain. En tant qu’explorateur d’espaces, il ne semble pas reculer devant le danger, le terme explorer impliquant ici le désir, le risque d’aller à la découverte de nouvelles choses, d’où la comparaison suivante : « Ces lieux qui sont comme les ventres des océans. Entrer dedans en explorateur, prendre tout son temps, avoir la patience nécessaire pour décoder les énigmes des dangers et des beautés³³⁸. » La comparaison suggère aussi l’ambivalence des lieux visités. En d’autres termes, l’écrivain voyageur laisse entendre qu’il ne faut pas se fier a priori à la réputation sulfureuse de ces lieux, mais essayer d’en faire sa propre expérience. Son rapport à l’espace se fonde également sur sa conception fataliste de la vie et de l’espace. Étant donné que la mort est inhérente à la condition humaine, cet explorateur d’espace fait abstraction de la peur de la mort durant ses explorations spatiales : « Cependant, j’avais, moi, décidé d’entrer dans le monde avec l’idée que le plus grand danger à mes trousses, c’était ma simple condition de vivant. Or je ne peux me protéger contre la vie, et c’est elle qui me tuera puisqu’elle finit par tuer tout le monde³³⁹. » Bref, c’est ce regard fataliste qui le pousse à percevoir indifféremment les espaces, car tout lieu est susceptible d’être ambivalent :

Qu’a Tepito a priori de plus dangereux que le *Zócalo*, cette vaste place centrale qui attirait chaque jour plusieurs dizaines voire plusieurs centaines

de milliers d'hommes et de femmes, d'adultes et d'enfants, d'autochtones et d'étrangers, dans ce mélange inextricable de parures et de conditions sociales, la place centrale où tout était aussi possible, la bonne ou la mauvaise rencontre³⁴⁰?

La cartographie des espaces urbains de l'Amérique latine ici dessinée mêle réel et fiction, et le réel puise manifestement sa source dans le carnet de voyage de l'auteur Sami Tchak, qui semble avoir une prédilection pour la littérature et l'espace latino-américains. Dans *Filles de Mexico*, le narrateur à la première personne, l'écrivain voyageur Djibril Nawo – qui peut être perçu à certains égards comme une mise en scène parcellaire de l'auteur lui-même – convoque souvent des références intertextuelles pour renforcer la dimension réaliste du récit. Par exemple, en visitant le quartier San Ángel, il décrit très brièvement ses observations, mais les complète en citant plutôt son « volumineux guide touristique », qui était « un peu [sa] boussole, [son] GPS » : « “Le quartier de San Ángel est constitué de petites ruelles pavées à l'ancienne, d'immenses palais coloniaux. [...] L'ambiance y est assez spéciale, car il s'agit d'un quartier résidentiel pour Mexicains fortunés”³⁴¹. » Cette touche réaliste permet aussi de montrer les différents visages des villes, surtout la ségrégation des populations y régnant :

De tels voyages d'une zone vers une autre au cœur de la même ville étaient pour Deliz l'occasion de faire prendre conscience à Djibo de tous les signes extérieurs, physiques, des inégalités sociales. Plus on allait vers le sud, plus on rencontrait des Noirs, des Indiens, alors qu'on n'en voyait presque pas dans le nord³⁴².

3. l'afrrique en filigrane

Malgré la délocalisation des lieux d'intrigue dans l'espace latino-américain, l'Afrique n'est pas totalement absente dans les romans concernés. Sami Tchak a l'art de parler de son continent d'origine de manière déguisée, notamment à travers des discours allusifs, qui abondent particulièrement dans *La fête des masques* et *Hermína*, romans – rappelons-le encore une fois – dont les lieux d'intrigue ne sont pas nommément désignés. En ce qui concerne le jeu de masques chez Sami Tchak, on peut avancer qu'il construit sa propre territorialité en vue de pouvoir déployer cette stratégie du voile et d'aborder en toute liberté des sujets de son choix, l'onomastique littéraire qui semble renvoyer à une identité hispanique des lieux n'étant qu'un artifice de l'auteur pour brouiller les pistes.

Le discours implicite sur l'Afrique transparaît dans des réflexions et constatations émanant des personnages et narrateurs. L'interprétation requiert par endroits une lecture référentielle, qui fait appel à la connaissance du lecteur. Les discours allusifs peuvent se lire comme une dénonciation des maux qui minent l'Afrique contemporaine. Les

romans déploient un mouvement discursif où les personnages et les narrateurs relaient des critiques articulées souvent dans divers essais portant sur la crise de la « postcolonie³⁴³ ». Dans *Hermína*, Heberto tient des discours sur son île (sans doute Cuba), lesquels visent en fait le continent africain. Ce personnage dont le parcours ressemble à certains endroits à celui de Sami Tchak lui-même (naissance au village, licencié en philosophie, professeur de philosophie dans un lycée public), a sans doute le mal de vivre, d'où la tonalité colérique qui empreint son discours. C'est ainsi qu'il décide de tourner le dos à son village où il ne se sent pas à l'aise à cause des conditions de vie archaïques et arriérées. Même si son île natale présente des racines culturelles africaines, le lecteur n'a aucun mal à reconnaître que son discours fustige ici les croyances traditionnelles africaines qui semblent être un frein à l'entrée dans la modernité rationnelle :

Il s'était mis à haïr ce village, à haïr d'ailleurs tous les villages où les croyances les plus grotesques tenaient lieu de sagesse. Ces coins étaient, selon lui, bourrés d'hommes et de femmes encore à l'âge de pierre, qui partageaient beaucoup de choses avec les animaux, des êtres humains confinés dans leur stupide mentalité, qui n'avaient avec le monde moderne que de très lointains rapports grâce à leur insignifiante intégration à l'économie capitaliste, à leur dérisoire statut d'outils de production dont on pourrait bien se passer aujourd'hui³⁴⁴.

Le discours passe au crible les aspects majeurs du mal africain. Il fustige aussi la démission de l'élite intellectuelle qui apparaît aux yeux d'Heberto comme des pseudo-intellectuels : « Ceux qui se disent élite intellectuelle, souvent des gens à l'esprit obtus, qui ont une tête plus vide qu'un ballon crevé³⁴⁵. » La mauvaise gouvernance est également pointée du doigt : « C'est ce qui m'a poussé à refuser de suivre les pas de mon père, sinon j'aurais pu choisir la politique, mais cela m'a appris aussi à faire le singe comme mon père. [...] c'est impossible de parvenir à quelque chose sans passer par les singeries quand on est issu d'un peuple à genoux pour l'éternité³⁴⁶. » On perçoit dans ce discours la critique de la « politique du ventre³⁴⁷ », érigée en mode de gouvernement dans des pays africains. Ici, la formule « peuple à genoux pour l'éternité » est une allusion limpide à l'esclavage, à la colonisation et à la recolonisation (néo-colonialisme) de l'Afrique.

Dans *Hermína*, ces discours critiques sont articulés essentiellement à travers des échanges dialogiques entre Heberto et son hôte Frédéric Martinez. Cependant *La fête des masques* procède à une mise en narration de certaines réalités politiques en Afrique. La formule « Ce Qui Nous Sert de Pays » – cadre imaginaire de l'intrigue de *La fête des masques* – est chargée de sens : elle exprime les échecs politiques sur le continent africain, où même la notion d'État est vidée de son contenu.

Il serait plus approprié de parler de simulacre de pays. Les caractéristiques de l'espace « Ce Qui Nous Sert de Pays » rejoignent dans une large mesure celles de la notion de « postcolonie » (au sens où l'entend Achille Mbembe), c'est-à-dire une « pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres³⁴⁸ ». C'est aussi un abus de langage que de parler de nation dans le contexte africain, où les dictateurs pourtant s'affublent de titres tels que « Père de la Nation » :

Nation, ce magma informe, quelque chose qui ne repose sur aucun passé glorieux, n'offre aucune perspective viable pour le présent et ne laisse rien envisager d'essentiel pour l'avenir. [...]

Nations, des ensembles tard venus au monde, trop jeunes, mais déjà poussifs, impotents, qui n'offrent plus que le spectacle dégoûtant de colères remplaçant la pensée, où les abus et crimes indiscutables des princes et de leur cour excusent trop facilement les incompétences, les appétits, les erreurs et les crimes de leurs adversaires politiques et les croyances idiotes de leurs peuples³⁴⁹.

Dans le roman *La fête des masques* qui se déroule sur une île d'Amérique latine, le lecteur averti peut pourtant déceler quelques allusions ayant trait au Togo. Lorsque le narrateur fait mention de la « Lagune des Morts », située non loin de la « Forêt sacrée », cela fait penser aux années troubles (les années 1990) du Togo, où des dizaines de corps ont été un jour repêchés de la lagune de Bè, un quartier populaire de Lomé. Et cette lagune est située près d'une forêt qualifiée de sacrée : « La Lagune des Morts était un peu en retrait des habitations, vers la forêt sacrée [...] ³⁵⁰. »

Finalement, la construction des lieux et les diverses déclinaisons de l'espace participent d'une esthétique transculturelle chez Sami Tchak, notamment dans les romans délocalisés dans le monde latinoaméricain. En feignant de tourner le dos à l'espace-terroir africain, l'auteur se construit sa propre territorialité où l'onomastique hispanique agit parfois comme étiquette dans son jeu de masques. Outre la mise en œuvre d'une poétique des géographies urbaines, l'auteur élabore des narrations multiformes où l'Afrique se lit aussi en filigrane.

bibliographie

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, introduction traduite par Hélène Frappat, préface de Marc Abélès, Paris, Payot, 2001.

BAYARD, Jean-François, *L'État en Afrique. La politique du ventre en Afrique*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1989.

BONGO-MBOUSSA, Boniface, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005.

BREZAUULT, Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, « Introduction : Rhizome », dans Gilles Deleuze

- et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 937.
- ÉTOUNGA-MANGUELLE, Daniel, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel?*, Ivry-sur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud, 1991.
- GARNIER, Xavier et Pierre ZOBERMAN, « Introduction », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 5-14.
- GBANOU, Selom, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Neue Romania* (Canon national et constructions identitaires dans les Nouvelles Littératures Francophones), n° 33, 2005, p. 125-148.
- HAMON, Philippe, « La bibliothèque dans le livre », *Interférences*, n° 11, janvier-juin 1980, p. 9-13.
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, avant-propos à la seconde édition, Paris, Karthala, 2000.
- MOSER, Walter, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Triptyque, 2010, p. 33-59.
- MOURALIS, Bernard, « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », dans Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57-73.
- NICOLE, Eugène, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 233-253.
- ORTIZ, Fernando, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, traduit de l'espagnol par JacquesFrançois Bonaldi, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PLEYNET, Marcelin, *Transculture. Entretiens, essais et conférences*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.
- SATRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- TCHAK, Sami, *La couleur de l'écrivain. Comédie littéraire*, Ciboure, La Cheminante, 2014.
- *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.
- *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.
- *La fête des masques*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004.
- *Hermina*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

[291](#) Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[292](#) Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 937.

[293](#) Sami Tchak, *La couleur de l'écrivain. Comédie littéraire*, Ciboure, La Cheminante, 2014, p. 50-51; l'auteur souligne.

[294](#) *Ibid.*, p. 85-87; l'auteur souligne.

[295](#) Fernando Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, traduit de l'espagnol par JacquesFrançois Bonaldi, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

[296](#) Walter Moser, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et ViceVersa*, Montréal, Triptyque, 2010,

p. 33-59.

297 Marcelin Pleyne, *Transculture. Entretiens, essais et conférences*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 12.

298 *Ibid.*, p. 13.

299 Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, p. 294-295.

300 Dans *La fête des masques*, le cadre du récit n'est pas précisé, il est plutôt désigné sous l'appellation sarcastique « Ce Qui Nous Sert de Pays ». Au regard des différents sujets abordés dans le roman et vu les discours allusifs qui y abondent, l'œuvre autorise diverses interprétations. On pourrait situer l'intrigue aussi bien en Amérique latine qu'en Afrique. Notons que *La fête des masques* se déroule dans un milieu urbain, mais contrairement aux autres romans de Sami Tchak, où l'espace urbain fait l'objet de descriptions et de commentaires de la part des narrateurs et des personnages, il fait l'économie de ces détails. Quelques indices amènent certains lecteurs à situer le roman en Amérique latine et particulièrement à Cuba. Selon Bernard Mouralis, « l'action se situe dans un pays antillais de langue espagnole – on reconnaît Cuba » (Bernard Mouralis, « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », dans Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 70); Baguissoga Satra, l'auteur de l'essai *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, affirme : « Même si *La fête des masques* dénonce l'ère des errements politiques d'un pays imaginaire d'Amérique latine, on peut facilement l'identifier à l'époque castriste » (Baguissoga Satra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 167).

D'autre part, la représentation du pouvoir politique dans le roman amène aussi le lecteur ou le critique à situer l'intrigue du récit dans un pays quelconque d'Afrique, tant il est vrai que les portraits que brosse *La fête des masques* des hommes politiques rappellent sans détour les agissements et les comportements des gouvernants de l'Afrique contemporaine. Ainsi, le critique congolais Boniface Mongo-Mboussa n'hésite pas à parler de « taumachie au cœur du Sahel » (Boniface Bongo-Mboussa, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 81). Selom Gbanou aussi situe ce cadre imaginaire dans « un pays perdu dans un coin d'Afrique » (Selom Gbanou, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Neue Romania* (Canon national et constructions identitaires dans les Nouvelles Littératures Francophones, n° 33, 2005, p. 140).

301 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 17.

302 Sami Tchak, *Hermine*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003, p. 19.

303 *Ibid.*, p. 24.

304 *Ibid.*, p. 24 et 27.

305 *Ibid.*, p. 28.

306 Philippe Hamon, « La bibliothèque dans le livre », *Interférences*, n° 11, janvier-juin 1980, p. 10.

307 Sami Tchak, *La fête des masques*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004, p. 66.

308 Sami Tchak, *Hermine*, op. cit., p. 36.

309 Sami Tchak, *La fête des masques*, op. cit., p. 67.

- 310 *Ibid.*
- 311 Sami Tchak, *Hermína, op. cit.*, p. 239-240.
- 312 Sami Tchak, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 27.
- 313 Sami Tchak, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 101.
- 314 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot. Introduction traduite par Hélène Frappat, préface de Marc Abélès, Paris, Payot, 2001, p. 69.
- 315 *Ibid.*, p. 71.
- 316 Sami Tchak, *Hermína, op. cit.*, p. 152.
- 317 *Ibid.*, p. 153.
- 318 *Ibid.*, p. 325.
- 319 *Ibid.*, p. 89.
- 320 *Ibid.*, p. 91.
- 321 *Ibid.*
- 322 *Ibid.*, p. 24-25.
- 323 Sami Tchak, *Filles de Mexico, op. cit.*, p. 46.
- 324 Sami Tchak, *Hermína, op. cit.*, p. 325.
- 325 Sami Tchak, *Le paradis des chiots, op. cit.*, p. 16.
- 326 *Ibid.*, p. 30.
- 327 *Ibid.*, p. 15-16.
- 328 Xavier Garnier et Pierre Zoberman, « Introduction », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 12.
- 329 Sami Tchak, *Le paradis des chiots, op. cit.*, p. 151.
- 330 *Ibid.*, p. 68-69.
- 331 *Ibid.*, p. 30.
- 332 *Ibid.*, p. 46.
- 333 *Ibid.*, p. 50.
- 334 *Ibid.*, p. 51.
- 335 *Ibid.*, p. 52.
- 336 *Ibid.*, p. 53.
- 337 *Ibid.*
- 338 *Ibid.*, p. 52-53.
- 339 *Ibid.*, p. 59.
- 340 *Ibid.*, p. 58.
- 341 *Ibid.*, p. 32.
- 342 *Ibid.*, p. 98.
- 343 Cf. par exemple, Daniel Étounga-Manguelle, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel?*, Ivrysur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud, 1991; Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, avant-propos à la seconde édition, Paris, Karthala, 2000.
- 344 Sami Tchak, *Hermína, op. cit.*, p. 33.

345 *Ibid.*, p. 26.

346 *Ibid.*, p. 23.

347 Jean-François Bayard, *L'État en Afrique. La politique du ventre en Afrique*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1989.

348 Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. 140.

349 Sami Tchak, *La fête des masques*, *op. cit.*, p. 7172.

350 *Ibid.*, p. 67.

lecture géocritique d'une ville algérienne

Lamia Mecheri
Université d'Annaba (Algérie)

résumé

Dans l'œuvre de Salim Bachi, Cyrtha est une ville située en Algérie. Ce lieu mythique représente le cadre dans lequel l'auteur pose les histoires de ses récits. Les événements historiques et la topographie labyrinthique de cette ville font d'elle un lieu polymorphe, exerçant une influence permanente sur ses habitants. Or, Cyrtha s'incarne aussi dans la ville de Grenade lorsque l'auteur raconte le passé de cette cité. Ce va-et-vient entre les deux villes nous permet de poser la problématique des lieux ré-habités entre l'*ici* et l'*ailleurs*. Nous proposons une lecture géocritique afin d'examiner les interactions entre la réalité et la fiction.

Mots clés : espace, ville, littérature, géocritique, écriture, histoire.

abstract

In the work of Salim Bachi, Cyrtha is a city located in Algeria. This mythical place represents the setting in which the author poses the tales of his stories. The historical events and the labyrinthine topography of this city make it a polymorphous place, exerting a permanent influence on its inhabitants. However, Cyrtha is also embodied in the city of Granada when the author tells the past of this city. This back and forth between the two cities allows us to pose the problematic of re-inhabited places between the here and the elsewhere. We propose a geocritical reading to examine the interactions between reality and fiction.

Key words : space, city, literature, geocritical, writing, history.

espace fictif, espace géographique, espace géocritique

L'écriture de Salim Bachi s'inscrit dans la lignée de ses aînés, lui qui

fait de sa ville, connue sous le nom de Cyrtha, un élément important dans ses récits. En effet, l'originalité de son travail littéraire réside dans la création d'une ville hybride et énigmatique qui lui permet de raconter l'histoire de trois millénaires de l'Algérie. L'orthographe du lieu justifie clairement la détermination de l'auteur à vouloir se démarquer des autres écrivains maghrébins qui ont évoqué dans leurs romans la cité antique et numide sous son vrai nom, à savoir Cirta. En outre, ce choix lui permet d'exprimer ses préoccupations personnelles liées à l'ancrage de l'espace au sein de la narration moderne. C'est une ville aux nombreuses résonances à la fois historiques, culturelles et mythiques. Elle est inspirée des villes algériennes modernes mais aussi des cités antiques. L'auteur y rend « lisibles », à sa façon, des lieux réels, ce qui nous permet de le situer comme un authentique écrivain moderne.

Cette lisibilité est largement décrite, en particulier par Bertrand Westphal, dans son ouvrage *La géocritique*, où il lui consacre un chapitre intitulé « La lisibilité », notion à entendre comme celle qu'il attribue aux lieux. Il y met l'accent sur l'importance que le texte accorde à la construction de l'espace et va plus loin en analysant l'interaction de ce texte avec cet espace. Cela lui permet d'énoncer une nouvelle théorie qui, contrairement à ce qui était le cas dans la littérature classique, dit que c'est maintenant le texte qui donne naissance à l'espace et non le contraire. En d'autres termes, l'écrivain est devenu *l'auteur de sa ville*.

Pour comprendre cela, il faut revenir sur l'acception de ce concept. Bertrand Westphal définit la lisibilité en fonction d'une seule ville, la ville réelle que l'écrivain a longtemps fréquentée et qui l'inspire. Il montre l'efficacité de son approche géocritique à travers l'exemple de Paris : le Paris de pierre et le Paris couché sur papier chez trois écrivains, Italo Calvino, Georges Perec et Umberto Eco. On est, ici, confronté à trois Paris différents. À travers cet exemple, Bertrand Westphal nous montre la façon dont procède chaque auteur dans la représentation et la réappropriation du lieu en question et, plus loin encore, la relation que l'auteur entretient avec sa ville. Avant qu'il ne transforme son lieu en fiction, l'écrivain en a déjà une idée, soit parce qu'il y a été réellement, soit parce qu'il le connaît au travers de ses lectures³⁵¹. À ce sujet, Italo Calvino nous dit : « Avant d'avoir été une ville du monde réel, Paris a été pour moi, comme pour des millions d'autres personnes de tous pays, une ville imaginée à travers les livres, une ville que l'on s'approprie en lisant³⁵². » Chez cet auteur, nous déduisons que la lecture de documents sur la ville précède la construction du texte qui décrit le lieu. Elle constitue même le point de rencontre entre le lieu et le texte.

Dans tous les cas de figure, une construction littéraire part toujours

d'un lieu réel qui, par la suite, devient intériorisé. Deux réalités se confondent pour n'en faire qu'une, la réalité et la fiction qui participent à la représentation du lieu. Ainsi, pour rendre lisible ce qui, dans la réalité, échappe à notre lisibilité, il faut déconstruire le réel, le déréaliser et proposer une nouvelle lecture du lieu en question. L'écriture permet donc d'en avoir une vision personnelle. La ville « inventée » devient, en quelque sorte, une « réalité inventée » grâce au talent de l'auteur. Cela veut dire que la ville résiste à sa mise en récit littéraire et qu'elle demeure inaccessible pour l'auteur comme pour le lecteur « réel ».

On peut appliquer le concept de lisibilité aux romans de Salim Bachi. En effet, ce dernier travaille ce concept, mais pas tout à fait au sens où Bertrand Westphal l'emploie. Pour ce théoricien, la lisibilité des lieux réside dans la représentation d'une seule ville alors que chez Salim Bachi, il s'agit d'une « lisibilité plurielle » ou multilisibilité. Nous prolongeons ainsi la pensée de Bertrand Westphal avec ce concept de multilisibilité qui, comme son nom l'indique, s'exprime dans une référence à de « multiples » lieux, antiques et modernes à la fois. Dans tous les cas de figure, c'est un univers pluriel et provisoire puisque changeant.

Salim Bachi déploie une lisibilité plurielle, ou multilisibilité, qui fait référence à parts égales à une topographie ancienne et moderne. Dans le premier cas, il recrée une ville à l'image des cités antiques, ces cités éternelles et tragiques qui ont marqué, à travers les siècles, l'Histoire et la mémoire de l'humanité. En ce sens, en nous référant à son premier récit *Le chien d'Ulysse*, nous allons nous apercevoir que Cyrtha, bien qu'elle soit d'abord décrite comme un lieu moderne³⁵³, a tout de même conservé des marques du passé. Il nous paraît nécessaire de préciser ici que ce passé tragique doit être identifié, puisqu'il est à l'origine de la construction du monde cyrthéen d'aujourd'hui et explique les événements actuels de l'Algérie depuis la guerre civile des années 1990.

Commençons par l'identification des villes grecques anciennes, Thèbes, Troie et Ithaque³⁵⁴. La ressemblance de Cyrtha avec Thèbes³⁵⁵ est manifeste à travers le discours tenu entre le narrateur principal, Hocine, l'ami du narrateur, Mourad et le commandant de la Force militaire, Mout³⁵⁶. Ces trois personnages parlent de la guerre civile qui envahit et déchire leur pays dans les années 1990 et s'interrogent sur les origines de ce conflit. L'un d'entre eux, Hocine, finit par dire :

La peste [...] L'antique peste [...] Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort frappe dans tous les troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la peste, s'est abattue sur nous, fouillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, pendant que le noir enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos

Dans cet épisode emblématique, le phénomène de l'intégrisme ronge et paralyse le pays, comme la peste d'antan avait ravagé la cité grecque. En effet, cette ville devient une femme/mère qui dévore ses propres enfants en même temps qu'elle accouche de la mort. Ainsi, par cette comparaison, l'auteur dénonce la violence de la guerre civile que subit sa ville en accentuant la cruauté de l'actualité historique à travers la personnification de Cyrtha. Cela renforce notre réflexion de départ, à savoir que Cyrtha est une ville de chaos et de mort. On ne peut pas ne pas penser, ici, à l'*Œdipe Roi* de Sophocle, l'une des pièces les plus tragiques de la Grèce ancienne.

Ensuite, l'auteur semble à l'évidence comparer sa ville à Troie par le biais de la vision prophétique d'un de ses personnages, le journaliste Hamid Kaim. S'imposent à ce dernier, sous l'effet de l'opium, des visions pessimistes liées au sort funeste de Cyrtha. Il se met alors à réciter :

Le temps viendra où des hommes s'introduiront chez vous à la faveur de la nuit pour exiger leur livre de chair, reprit-il. [...] Comment se soustraire au chant dont l'écho abyssal affleurerait comme un continent des profondeurs de tout un peuple, précipitant les plus faibles sur les falaises de Cyrtha, entraînant les plus sourds sur les routes du monde pour un voyage d'éternel exil, celui de la parole captive, dérobée, engloutie? Ils se prendront pour des dieux, marcheront sur la terre à la rencontre de leurs doubles monstrueux et sèmeront la désolation. Et Cyrtha brûlera à l'instar des villes que l'obsession dévore comme un mal pernicious³⁵⁸.

Cela nous semble très éclairant, car l'auteur raconte à sa manière l'un des épisodes de la chute de cette cité antique. Il évoque alors la chute de la nouvelle Troie algérienne, victime du terrorisme et de l'intégrisme à travers des images utilisées jadis par les auteurs tragiques (citons, par exemple, *Les Troyennes* d'Euripide) pour décrire les actes violents de ces terroristes. Nous citerons, à titre d'exemple, le fait de précipiter des enfants du haut des remparts pour supprimer toute vengeance dans l'avenir ou ce qu'il appelle l'« éternel exil », c'est-à-dire la mise à l'écart définitive des rebelles. À travers ces images pessimistes, Salim Bachi rend compte de la réalité des faits et des conditions horribles dans lesquelles vit le peuple cyrthéen.

Par ailleurs, nous remarquons que dans cette prophétie de malheur qui se traduit par l'usage de nombreuses « prolepses », selon le mot de Gérard Genette, il donne l'impression à son lecteur que cette ville sombrera dans le chaos éternellement. Cette idée est renforcée par l'emploi du futur. En effet, ce futur inscrit cette ville dans un temps qui semble ne jamais devoir finir. De plus, nous sommes dans le monde de la divination tragique, ce qui suppose que ces événements « anticipés » s'accompliront de façon certaine malgré tous les efforts

des hommes : cette divination est le signe du prolongement de la violence originaire du monde qui condamne l'Histoire à une éternelle répétition.

Enfin, Cyrtha est assimilée à Ithaque à travers la rencontre d'Hocine avec un fou cherchant vainement son « île perdue ». Pendant la nuit, alors qu'il traverse la rue en se dirigeant vers la mer, le fou lui demande :

Sais-tu où se trouve Ithaque?

Non, je ne savais pas.

Il tremblait de tous ses membres, prêt à défaillir. Sais-tu où se trouve Ithaque?

Elle est bien loin encore, répondis-je, espérant le faire taire.

[...] Je cherche Ithaque! Hurla le fou [...] Le fou continuait à hurler : Ithaque! Ithaque! Ithaque! [...] Ma patrie! Ma chanson! Rugit le fou³⁵⁹.

L'auteur convoque la figure du marin odysseén à travers l'écriture intertextuelle. Or, Ulysse « aux mille tours », l'ingénieux, a perdu toutes ses qualités de héros. Il devient ce fou, privé de toute ruse. Bien qu'il ait perdu la raison, il se souvient encore de sa patrie et tente de la retrouver. Bien entendu, à travers l'ironie du ton et la transformation du récit homérique, l'auteur ne songe nullement à parodier ce chef-d'œuvre de la littérature occidentale. Au contraire, il s'en sert pour montrer qu'en temps de crise, c'est-à-dire au moment de la guerre civile, le retour vers Ithaque, ce lieu du commencement de la mémoire historique et de l'identité de l'être, ne se fait que par le biais du délire³⁶⁰, « cette folie [...] qui nous relie à un principe transcendant³⁶¹ ».

Outre ce passage qui montre que Cyrtha est Ithaque, on pourrait rapprocher la ville de Salim Bachi de celle d'Ulysse par un jeu grammatical (proche de l'anagramme) en séparant les lexèmes puis en les déplaçant comme suit :

CYRTHA → C/Y/R/THA → Y/THA/C[k] R

Ainsi, nous remarquons que ces villes antiques sont évoquées et représentées, soit par leur géographie, soit par le recours au jeu de mots – c'est-à-dire à la nomination, comme nous avons pu le constater pour la ville d'Ithaque³⁶². Du reste, l'auteur explique que la mythologie, la culture et la géographie grecques ont souvent influencé son écriture, notamment dans la création des espaces de ses récits fictionnels; c'est un moyen, pour lui, de prendre une distance originale par rapport aux lieux réels dont il est l'écrivain et non le témoin.

Mais au-delà du côté subjectif et pour répondre à notre interrogation sur le choix et la représentation de ces villes et leur multiliséibilité, la première remarque que nous pouvons faire est qu'il

s'agit de villes antiques, mais aussi de villes gardiennes de la mémoire humaine. Ensuite, Thèbes et Troie sont, comme chacun le sait, des cités au destin funeste. En effet, la première a été maudite par les dieux et a été ravagée par la peste et la seconde a brûlé toute une nuit, une « nuit éternelle³⁶³ », selon Andromaque. Elles sont un présage de tragédie et de mort. La présence d'Ithaque a, pour nous, le sens d'une remontée dans le temps le plus lointain, mais aussi d'une volonté, nous semble-t-il, de poursuivre une quête d'identité au fil de la mémoire et de l'Histoire.

Revenons maintenant à Cyrtha. L'auteur cherche à faire ressembler sa ville aux cités qui incarnent le chaos parce que la ville moderne, à l'image de ces cités, est fondée sur la violence et subit le sort tragique de la guerre civile qui déchire tout le pays. Cette guerre atroce, ainsi décrite, n'est en fin de compte qu'une continuité de la violence qui ronge l'Algérie depuis plus de deux millénaires déjà. Un des personnages du roman nous l'explique : « Maintenant nous avons rétabli le geste. Par une ironie de l'Histoire, nous avons à nouveau initié le cycle de la violence. Deux mille ans de guerres incessantes. De notre passé profond surgit l'appel du sang et des larmes³⁶⁴. »

Par ailleurs, dans cette tentative pour remonter le temps jusqu'aux cités anciennes par le biais de Cyrtha, Salim Bachi remonte aux origines en racontant les trois millénaires de l'histoire de son pays dans un lieu bien précis. Le retour vers ce passé douloureux impose à notre réflexion une autre question : comment l'auteur retourne-t-il vers ce passé visiblement très lointain et met-il en scène cette quête?

C'est le fou qui, regagnant Ithaque et en se prenant pour Ulysse, va nous donner la réponse. En effet, ne cherche-t-il pas ainsi à retourner dans ce passé, en quête des origines et à *retrouver son chemin à travers les méandres de son esprit*? Le passé est le lieu originel de la réception de l'Histoire et le gardien de la mémoire collective, mémoire enfouie et, par moment, déniée mais cependant toujours recherchée. Par cette expression *re-trouver le nœud premier*, l'auteur n'interpelle-t-il pas son lecteur et ne l'oblige-t-il pas à porter une réflexion profonde sur ce passé pour mieux l'appréhender et le dépasser par un effort de la mémoire humaine qui libère du poids de l'Histoire? Tout compte fait, ce fou « raisonnait juste ». Ainsi Cyrtha représente le lieu-source de la mémoire historique. Pour pouvoir écrire l'Histoire, ne faut-il donc pas retrouver ce lieu originel qui, seul, peut délivrer la conscience humaine de ce qui l'entrave, une conscience *marquée par la guerre et le sang*?

De ce point de vue, nous constatons que Cyrtha ne ressemble pas seulement à ces cités antiques mais finit par les incarner. Cela fait d'elle une cité dont la grandeur est égale aux cités antiques de la tragédie grecque. La ville de Salim Bachi est, nous semble-t-il, tour à

tour Ithaque (la ville-mémoire), Troie (la ville éternelle) et Thèbes (la ville maudite). Concernant cette dernière, une question nous vient à l'esprit; nous sommes dans le monde maudit de la tragédie : la faute d'Œdipe et la malédiction qui frappent sa cité auraient-elles fini par atteindre l'Orient? Mourad, l'ami du narrateur, nous donne à sa façon la réponse : « l'aile du tragique s'est abattue sur nous³⁶⁵. » Par ailleurs, l'auteur, à travers la ville de Cyrtha, convoque des lieux modernes de l'Algérie actuelle, que nous pouvons reconnaître à travers les déplacements de son protagoniste, Hocine. Ainsi, la lecture plurielle des lieux devient possible. Nous pouvons d'abord identifier Alger à travers la gare, notamment lorsque Hocine emprunte le train pour se rendre à l'université : « L'horloge de la gare, dressée, implacable, pointe vers le ciel³⁶⁶. » Ensuite, Constantine est reconnaissable grâce à ses ponts qui relient entre elles les artères de la ville, grâce aussi à ses ruelles étroites et labyrinthiques et son fameux Rocher. Cela est rendu visible lorsque nous examinons les errances nocturnes d'Hocine : « Plusieurs ponts relient les ravins entre eux y tissant une toile infinie sur les habitants du Rocher, captifs, emmurés dans le dédale de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles³⁶⁷. » Pour finir, Annaba est reconnaissable grâce à la peinture de son port, de la mer et des nouvelles constructions. On peut identifier cette ville grâce à la rencontre d'Hocine avec le fou, qui se prend pour Ulysse à la recherche de son île natale, au bord de la mer : « Les maisons basses, construites sur le même plan [...] et surtout la mer infinie écumeuse, qui projette ses mbruns sur les vitres qui dessinent des arabesques sur le sable ocre [...]. Sais-tu où se trouve Ithaque? Elle est bien loin encore³⁶⁸. »

Ainsi, comme nous le remarquons, ces villes avant qu'elles ne soient décrites par Salim Bachi sont d'abord des lieux réels de l'Algérie actuelle. Elles sont aussi des lieux-mémoires en raison de leur riche et longue histoire. L'auteur n'a-t-il pas convoqué toutes ces villes et ne s'en est-il pas inspiré pour construire son espace fictif et l'inscrire dans une période postmoderne? L'inspiration des paysages réels de son pays qui ouvre en termes de géocritique à une multiliséibilité contemporaine – dirions-nous – est un élément constitutif du travail romanesque de cet auteur.

De plus, il est important de souligner le rôle fondamental qu'occupe le personnage dans la création de l'espace en question. La multiliséibilité des lieux n'est rendue possible que par et grâce aux multiples déplacements des protagonistes. Ils permettent la « ré-actualisation » des lieux choisis par l'auteur. En effet, ils « re-crésent » Cyrtha selon les besoins de leurs discours, le plus souvent lié à un événement historique précis. Il s'agit de donner vie à ce passé – et partant de le repenser – à travers des lieux parce que « les lieux sont

des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité d'autrui³⁶⁹ ».

entre l'ici et l'ailleurs

La multiliséibilité que donne à voir la ville de Cyrtha ne concerne pas uniquement les lieux de l'Algérie. Au contraire, la ville mythique de Salim Bachi s'incarne aussi dans une ville espagnole, à savoir Grenade, ville que l'auteur a visitée réellement. En effet, le voyage de l'auteur, riche d'aventures, permet de placer au cœur de son récit la problématique de l'ici et de l'ailleurs dans la mesure où Grenade lui rappelle sans cesse sa ville Cyrtha. Dans ce contexte et par un effet de va-et-vient entre ces différents lieux, Grenade, de par ses paysages exotiques, éveille chez l'écrivain des émotions liées le plus souvent au passé. Il est alors tout à fait naturel que cette cité espagnole s'inscrive dans ce type de démarche où la lecture multilisible de ses différents endroits s'accapare, sans cesse, des lieux de l'Histoire. Lorsqu'il se promène dans Grenade, l'auteur explore l'un des lieux importants de cette ville, l'Alhambra :

Je m'accoudai sur la barre en fer et regardai la ville blanche [...] De petits bassins carrés, bordés de myrte et de lauriers-roses, entouraient une fontaine menue et délicate. Le murmure de l'eau, l'ombre prodiguée par les arbres créaient une atmosphère pleine de fraîcheur. Je passai la main, comme tout le monde, sur le tronc d'un cyprès vieux de sept cents ans. Ici, dit la légende, furent surpris la sultane et son amant par Moulay Abou el Hassan, galanterie qui aurait conduit au massacre de la salle des Abencérages dans le palais nasride. Le tronc était doux, patiné pas les millions de caresses que les visiteurs du monde entier prodiguaient aux amants magnifiques³⁷⁰.

Ce qui frappe d'abord à la lecture de cette citation est la vue panoramique que donne à voir la ville espagnole. L'auteur lui attribue la couleur « blanche »; la même hypothèse est avancée par Bertrand Westphal sur la ville de Lisbonne³⁷¹ et ses différentes nuances. Selon Salim Bachi, Grenade est une ville éclatante, dont l'architecture est harmonieuse et agréable; elle apaise le regard historique du visiteur au sens où elle rappelle la conquête arabo-musulmane. Ce lieu, plaisant à voir, permet au voyageur de reprendre goût à la vie et de se ressourcer. Cette visite mythique le conduit donc à retrouver un nouvel élan : « La visite commençait à peine et je m'arrêtais déjà pour reprendre mon souffle³⁷². »

À travers ce voyage, l'auteur réactualise une couche historique, grâce à la multiliséibilité, en revenant sur le passé glorieux des Arabes. Quand l'écrivain rencontre son éditeur Christian, en Espagne, celui-ci l'interroge sur le choix de passer des vacances précisément dans cette ville. Salim Bachi répond sans hésitation : « Pourquoi Grenade? Sans doute... Maintenant que j'y pense... J'aimerais répondre que c'est pour l'Alhambra, le passé arabe de l'Andalousie³⁷³. » La réponse de

l'auteur semble nous éclairer davantage sur la question de l'incarnation de Cyrtha dans cette ville espagnole, ce qui nous permet de mieux poser la problématique de l'*ici* et de l'*ailleurs*.

Il nous faut maintenant revenir à l'évocation de Grenade, lieu de l'apaisement pour l'auteur. La *Reconquista* de l'Espagne « arabe » se fait, ici, à travers la fiction. En effet, Salim Bachi se place dans le sillage des auteurs maghrébins d'expression française, pour qui le thème d'al-Andalus constitue une source d'inspiration. De nos jours, *al-Andalus* représente un territoire qui survit encore dans l'univers littéraire. C'est l'un des moments de l'Histoire les plus importants dans la civilisation arabe. En effet, la quête identitaire se fait par l'écriture, dans une recherche fantasmagorique du lieu historique. Il semble que le voyage de Salim Bachi dans la ville espagnole s'inscrit dans cette démarche. Certes, l'auteur quitte son pays pour la France, d'une manière presque définitive, mais l'Algérie est toujours présente dans ses récits d'une façon ou d'une autre. Il se la réapproprie, métaphoriquement, à travers ses errances européennes, notamment à Grenade. Cette dernière rappelle implicitement l'Andalousie qui marque, pour ainsi dire, la frontière entre deux univers, différents d'un point de vue culturel. Grenade semble avoir une fonction spéculaire; elle est un lieu métis qui peut représenter un *ici* et un *ailleurs* symboliques, dans la mesure où elle est une ville occidentale avec des caractéristiques orientales.

Tous les trajets effectués par Salim Bachi sont le résultat d'une recherche de soi, dans des labyrinthes, à la fois urbains et narratifs, avant de retrouver Grenade, la « ville blanche », aux sons mélodieux et aux parfums agréables. Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz le montre dans son étude sur le roman *Le miroir de Cordoue* d'un autre auteur algérien, Nabile Farès. Ce dernier, à travers l'abréviation « Al » utilisée dans le roman, cherche à retrouver ses origines et donner sens à sa quête; pour lui, Al-Andalus se confond souvent avec Al-gérie. En effet, dans la grammaire arabe, le *Al* est un article défini qui vient renforcer le sens de la désignation et la ré-appropriation littéraire à travers le « je » de la narration, mais aussi du référent, le lieu perdu. De ce point de vue, la fascination pour l'ancienne culture arabe continue à survivre dans les mémoires à travers le rêve andalou.

Ainsi, Grenade est très convoitée par Salim Bachi. En conversant avec l'un de ses personnages, il confie : « Cette ville me plaît de plus en plus. » Elle est aussi le lieu de la connaissance et du partage comme nous le montre l'auteur lors de sa visite de la Madraza, symbole de la diffusion de la langue et de la culture d'origine :

En sortant de la chapelle royale, je me retrouvai devant la Madraza, école en arabe. L'ancienne université, dont il ne subsiste que l'oratoire; mais à lui seul il vaut tous les trésors des pauvres fameux dans leurs sépulcres en plomb [...]

La salle est surmontée d'un dôme octogonal entrelacé de stucs et de faïences bleutées. Une inscription en arabe parcourt les murs, s'enchevêtrant comme les fils d'une pelote : « Seul Allah est victorieux. » Toujours le même motif, qui traversait aussi les pièces de l'Alhambra et les jardins du Generalife. Ces paroles, au palpitant de la beauté, invitaient à la modestie et non au fatalisme qui caractérise mes contemporains³⁷⁴.

Pour conclure, nous constatons que la multiliséibilité, ou la « lisibilité plurielle » des lieux, a un impact sur la réalité qui, à son tour, devient plurielle. Cette réalité « inventée » n'existe que dans et à travers la fiction de cette création littéraire. Elle a l'intérêt de pouvoir intégrer les caractères distincts de plusieurs villes différentes et, par là, de permettre le rapprochement d'un climat citadin moderne et antique.

bibliographie

BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

----- *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

BOUGHACHICHE, Meriem, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *Algérie*, n° 3, 2008.

CALVINO, Italo, *Eremita a Pagine. Parigi autobiografiche*, Turin, Einaudi, 1994.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

EURIPIDE, *Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Électre*, texte établi et traduit par Louis Méridier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

SOPHOCLE, Œdipe Roi, traduction du grec ancien par Robert Davreu, Paris, Actes Sud, 2012.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

----- « Pourquoi une géocritique de Lisbonne? », *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006.

----- « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

³⁵¹ Cela nous renvoie à l'ouvrage de Pierre Bayard qui pose cette question *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* Pour pasticher Pierre Bayard, remplaçons le verbe « parler » par « représenter » pour obtenir l'interrogation suivante : comment représenter les lieux où l'on n'a pas été? Mais il n'y a pas ici à développer cette question qui nous renvoie à une autre problématique.

³⁵² Italo Calvino, *Eremita a Pagine. Parigi autobiografiche*, Turin, Einaudi, 1994, p. 190.

³⁵³ Dans ce roman, l'auteur nous présente Cyrtha comme une ville moderne en situant l'histoire de son récit le 29 juin 1996.

³⁵⁴ Meriem Boughachiche, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *Algérie*, n° 3, 2008, p. 189-194.

355 Cette cité grecque antique est frappée par une malédiction qui touche son fondateur Cadmos ainsi que toute sa descendance, excepté son fils Polydoros.

356 Il faut rappeler le contexte de cette rencontre : Hocine, le narrateur principal, cherche à rentrer chez lui. Cependant, la situation politique et historique de la guerre civile des années 1990, ses amis et les ruelles de Cyrtha le détournent de sa maison. Il se livre alors à l'errance.

357 Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001, p. 115.

358 *Ibid.*, p. 90.

359 *Ibid.*, p. 151-152.

360 Nous pensons que le délire du fou s'applique à l'écriture de Salim Bachi dans le sens où l'écriture elle-même devient une sorte de folie ou d'ivresse, permettant ainsi à l'auteur d'atteindre ces cités antiques.

361 Martine Mathieu-Job, « Renaissance d'une tragédie : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 348.

362 Dans ce cas, la lisibilité n'est rendue possible que par l'écriture. On dira que c'est une lisibilité figurée.

363 Jean Racine, *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 83.

364 Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 250.

365 *Ibid.*, p. 115.

366 *Ibid.*, p. 14.

367 *Ibid.*

368 *Ibid.*, p. 14-151.

369 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

370 Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p. 176.

371 Bertrand Westphal, « Pourquoi une géocritique de Lisbonne? », *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 7-10.

372 Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p. 176.

373 *Ibid.*, p. 27.

374 *Ibid.*, p. 169-170.

notices biobibliographiques

Françoise Naudillon (Université Concordia)

Françoise Naudillon est professeure au Département d'Études françaises de l'Université Concordia et spécialiste des littératures francophones et de leur réception. Elle travaille en particulier sur le roman policier, les littératures populaires et les rapports entre cinéma et littératures. Elle a publié de nombreux articles dans des revues internationales et parmi ses dernières publications, l'on peut citer *Femmes en francophonie*, *Écriture et lecture du féminin dans les littératures francophones* (Isaac Bazié co-directeur, 2014) et *Jean Metellus et le miroir du monde* (2015). En 2016 elle a dirigé le n° spécial de *Nouvelles études francophones* consacré aux « Autofictions francophones » et en 2018 le numéro spécial de *Présence Francophone* consacré aux « Pratiques des cinémas francophones contemporains – Afrique/Antilles ».

Mbaye Diouf (Université McGill)

Mbaye Diouf enseigne les littératures francophones et françaises à l'Université McGill. Il a dirigé *Les figurations spatiales francophones : essais géocritiques* (*Présence francophone*, n° 88, 2017) et *Sémiotique du texte francophone migrant. Traversées et langages* (*Revue de l'Université de Moncton*, n°47, 2016). Il a aussi codirigé *Géographies transnationales du texte africain et caribéen* (*Études littéraires*, n° 46, 2015) et *Société et énonciation dans le roman francophone* (*Recherches francophones* 3, 2009). Mbaye Diouf est par ailleurs l'auteur de *Roman féminin contemporain. Figurations et discours* (L'Harmattan, 2014) et auteur de plusieurs articles sur Fatou Diome, Alain Mabanckou, Gisèle Pineau, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras, Cheikh Hamidou Kane et Mongo Béti.

Sihem Sidaoui (Université de La Manouba, Tunisie)

Sihem Sidaoui est maître-assistante en littérature générale et comparée à la faculté des Lettres de La Manouba (Tunisie). Parmi ses dernières publications, on trouve « De l'hétérogénéité comme

valeur esthétique et politique » dans *L'hétérogène* dans les littératures de langue *française*, L'Harmattan, 2015; « Spectres et émergence de l'individu dans *Winou baba* de Jilani Essaadi », *TRANS-* [En ligne], 25 février 2013; « Du refoulement de l'identité africaine dans la littérature tunisienne » dans *L'Afrique indéfinie*, Academia, Coll. Sefar, n° 4, 2012.

Obed Nkunuzimana (Université du Nouveau-Brunswick)

Obed Nkunuzimana est professeur de littérature et cinéma francophones à l'Université du Nouveau-Brunswick. Avec un M.A. en littérature comparée et un Ph.D. sur le roman francophone comparé (Université de Sherbrooke), il a signé plus de vingt-cinq publications, comportant des chapitres dans des collectifs, des comptes rendus et articles dans plusieurs revues savantes. Ses travaux, portant sur le roman et le cinéma, s'inspirent surtout des postulats de la littérature comparée et des théories postcoloniales et postmodernes. Son dernier livre (en collaboration avec Françoise Naudillon et Marie-C. Rochmann) s'intitule *L'Afrique noire dans les imaginaires antillais* (Karthala, 2011).

Sada Niang (Université de Victoria)

Sada Niang (Ph.D.) est spécialiste des littératures et cinémas africains et caribéens, ainsi que des littératures des mêmes aires géographiques. Il est l'auteur de plusieurs monographies dont *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant* (L'Harmattan, 2002), *Ousmane Sembene : viatique pour l'éternité* (2010) (en collaboration avec Samba Gadjigo), *Nationalist African Cinema : Legacy and Transformations* (2014) ainsi que de plusieurs articles dans diverses revues universitaires. Sada Niang enseigne au département de français de l'Université Victoria (Canada).

Whitney Bevill (Université de Virginie)

Whitney Bevill est doctorante à l'Université de Virginie, où elle rédige sa thèse, « Only Palm Trees Have Roots » : *Nomadism in the Work of Malika Mokeddem*. Elle s'intéresse à la littérature algérienne, la géocritique, l'engagement dans la littérature maghrébine et le film francophone. Son article « Fonctions diégétiques et symboliques du vent dans *Le Siècle des sauterelles* et *La désirante* de Malika Mokeddem » sera publié sur le site LIMAG et dans la revue *Didactiques*.

Mouhamadou Cissé (Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu)

Mouhamadou Cissé est docteur en littérature francophone comparée et professeur de français au Centre Brossard du cégep Saint-Jean-sur-Richelieu. Il s'intéresse à la création littéraire dans les Caraïbes en étudiant des formes reliées, entre autres, à la migration, au corps, à

l'altérité et à l'interculturalité. Il a prononcé dans ce sens plusieurs communications et a publié des chapitres de livres et articles dont « Du corps socialisé au corps révolté : l'imaginaire du corps féminin dans des romans antillais » (2015); « Sujets migrants et conflits dans le roman francophone : Caraïbe, Maghreb, Afrique subsaharienne » (2014).

Morgan Faulkner (Université Lakehead)

Morgan Faulkner est professeure de français et de littérature contemporaine au département de langues à l'Université Lakehead. Ses recherches portent sur la métatextualité et le discours romanesque dans les littératures francophone et française. Elle a codirigé l'ouvrage *Roman francophone et modernité* (Riveneuve, 2016). Ses articles et chapitres de livre abordent les œuvres de Patrick Chamoiseau, Marie NDiaye, Ken Bugul, Véronique Tadjo, Scholastique Mukasonga, Frankétienne et Boubacar Boris Diop. Elle dirige également la revue de création littéraire *Mot dit*.

Srilata Ravi (Université de l'Alberta)

Srilata Ravi est professeure titulaire à la faculté Saint-Jean de l'Université de l'Alberta. Ses travaux de recherche, portant sur la problématique du colonialisme et du postcolonialisme, s'insèrent dans les cadres interdisciplinaires de Diaspora Studies, Francophone Studies et Island Studies. Elle a publié plusieurs livres dont *Autour de l'œuvre de Gérard Bouchard : Histoire sociale, sociologie historique, imaginaires collectifs et politiques publiques* (2015 avec Claude Couture); *Rethinking Global Mauritius-Critical Essays on Mauritian Literatures and Cultures* (2013); *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité* (2011 avec Véronique Bragard); *Rainbow Colors-Literary Ethno-topographies of Mauritius* (2007).

Josias Semujanga (Université de Montréal)

Josias Semujanga est Professeur titulaire au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur le roman africain, la théorie littéraire et les récits du génocide. Ses principales publications sont *Narrating Itsembabwoko* (2016), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones* (avec Isaac Bazié, 2013), *Le génocide : sujet de fiction?* (2008), *Origins of the Rwandan Genocide* (2003). Il est aussi l'auteur de *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (1999) et il a également dirigé de nombreux numéros de revue parmi lesquels : *Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible* (*Présence francophone*, 2007), *Ahmadou Kourouma ou la mémoire du temps présent* (*Études françaises*, 2006), *La rumeur* (*Protée*, 2004), *Les formes transculturelles du roman francophone* (*Tangence*,

2004).

Vincent Simédoh (Université Dalhousie)

Vincent Simédoh enseigne les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, des Antilles et du Maghreb à l'Université Dalhousie (Halifax, Canada). Ses recherches portent essentiellement sur l'humour et l'ironie, l'intertextualité, les écritures identitaires et la théorie postcoloniale. Il a publié de nombreux articles dans plusieurs revues, un essai : *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire*, (Peter Lang, 2012) et il a aussi collaboré à l'ouvrage *Imaginaire africain et mondialisation : littérature et cinéma* (2009).

Désiré Nyela (Université Sainte-Anne)

Désiré Nyela est professeur agrégé au département d'études françaises de l'Université Sainte-Anne en Nouvelle-Écosse. Il est l'auteur de *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine* (Presses de l'Université de Montréal, 2009), *La Filière noire. Dynamiques du polar « made in Africa »* (Honoré Champion, 2015), *Au-delà de l'exigüité. Échos et convergences dans les littératures minoritaires* (Perce-Neige, 2016) en collaboration avec Jimmy Thibeault, Daniel Long et Jean Wilson.

Kodjo Attikpoé (Université Memorial de Terre-Neuve)

Kodjo Attikpoé est docteur en littérature allemande de l'Université de Francfort-sur-le-Main (Allemagne) et docteur en littératures de langue française de l'Université de Montréal. Sa seconde thèse porte sur l'œuvre romanesque de Sami Tchak. Il est professeur adjoint au département de langues modernes, littératures et cultures de l'Université Memorial de Terre-Neuve (Canada). Ses axes de recherche sont : les théories transculturelles, l'imagologie littéraire, les rapports entre la littérature jeunesse et la littérature pour adultes.

Lamia Mecheri (Université d'Annaba, Algérie)

Lamia Mecheri est docteur en littérature; sa thèse consacrée à Salim Bachi, sous la direction du professeur Pierre Bayard, a été soutenue à l'Université Paris 8. Elle est actuellement maître de conférences à l'université d'Annaba (Algérie) et a publié plusieurs articles accessibles sur le site de Limag. Ses travaux portent sur la littérature contemporaine, ayant pour cadre de référence la géocritique et la géophilosophie.

table des matières

Introduction

De l'espace du texte au texte de l'espace
Françoise Naudillon et Mbaye Diouf

Métamorphose de bizerte

Entre esthétique et politique dans le cinéma de Jilani Saadi
Sihem Sidaoui

Pour une géographie parallèle

Essai sur le film *Un été à la goulette* de Boughédir
Obed Nkunuzimana

Entre genres et espaces cinématographiques

Tey d'Alain Gomis
Sada Niang

Une cartographie du racisme

La sombre ville lumière dans *Ici on noie les Algériens*
Whitney Bevill

Géocritique de quelques textes caribéens sur Haïti multi-focalisation et multiplicité

Mouhamadou CISSÉ

L'espace minimaliste et écrasant dans *Mûr à crever* de frankétienne

Morgan Faulkner

Espaces insulaires, espaces transnationaux. lecture géocritique des phénomènes mémoriels dans la littérature mauricienne contemporaine

Srilata Ravi

Lieux et espaces transculturels dans le roman africain contemporain

Josias Semujanga

Du tiers-espace comme paradigme de réflexion sur la condition postcoloniale

Vincent Simédoh

Urbi et Ruri : les lieux du polar africain

Désiré Nyela

Constructions transculturelles de l'espace chez Sami Tchak

Kodjo Attikpoé

Lecture géocritique d'une ville algérienne

Lamia Mecheri

Notices biobibliographiques

ESSAI

SPATIALITÉS LITTÉRAIRES ET FILMIQUES FRANCOPHONES : NOUVELLES PERSPECTIVES

Cet ouvrage est l'un des premiers travaux scientifiques consacrés aux littératures et aux cinémas francophones sous l'angle d'une géocritique postcoloniale. Développée au début des années 2000 autour des travaux de Bertrand Westphal, la géocritique est un nouveau champ d'étude de la représentation des espaces référentiels dans les narrations littéraires et non littéraires. Cet ouvrage en analyse les potentialités sémantiques dans les textes et les films francophones contemporains et montre comment des villes comme Dakar, Bizerte, Paris, Port-au-Prince, Libreville, Cyrthe ou le Cap révèlent de nouvelles topographies urbaines dont les formes architecturales et les histoires humaines sont reconstruites de manière surprenante dans les romans et les films francophones.

Collaborateurs

Françoise Naudillon, Mbaye Diouf, Sihem Sidaoui, Obed Nkunuzimana, Sada Niang, Whitney Bevil, Mouhamadou Cissé, Morgan Faulkner, Srilata Ravi, Josias Semujanga, Vincent Simédoh, Désiré Nyela, Kodjo Attikpoé, Lania Mecheri.